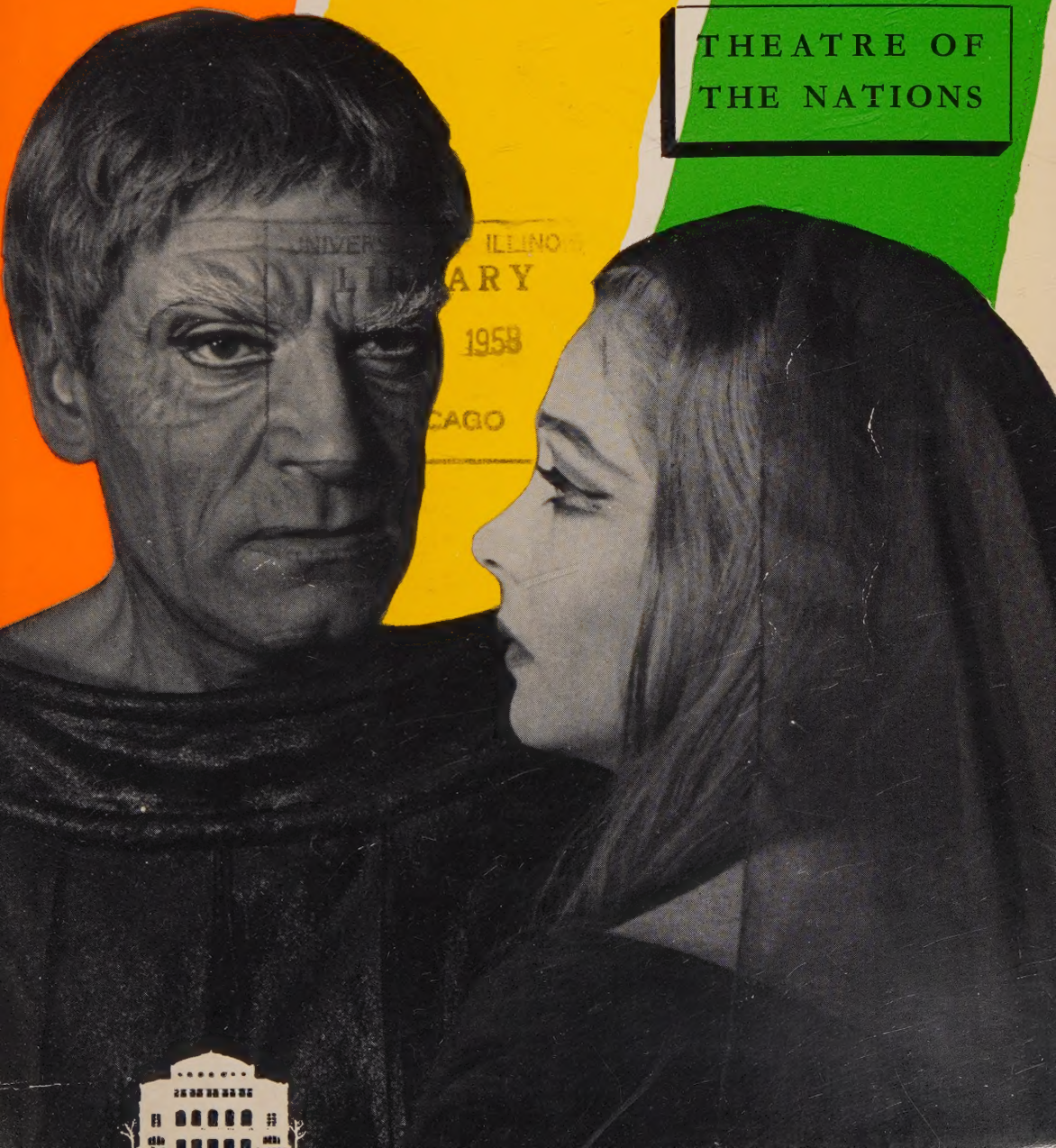
# WORLD THEATRE

*A QUARTERLY REVIEW PUBLISHED BY THE INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE WITH THE ASSISTANCE OF UNESCO*

VOLUME VII - No 1

## THEATRE OF THE NATIONS

UNIVERS ILLINO
LIBRARY
1958
CAGO



## *DIFFUSION*

ALLEMAGNE
Verlag E. A. Seemann, Neuenhöfer Allee 17, Köln-Sülz.
Deutsch-Französischer Buchdienst, Gutenberg Platz 1, Mainz.
W.E. Saarbach G.M.B.H., Gereonstr. 25-29, Köln 1.

AUSTRALIE
Continental Bookshop, 300, Little Collins Street, Melbourne C.I.
Grahame Book Co., 39-49, Martin Place, Sydney.

BELGIQUE
ELSEVIER, Royal Building, 55, rue Royale, Bruxelles.
La Rose des Vents, 87, avenue Lepoutre, Bruxelles.

CANADA
Périodica, 5112, avenue Papineau, Montréal.
International Trade Press, 99, King Street West, Toronto.
Fernand Richer Enrg., 3440, Côte des Neiges, Montréal.

DANEMARK
Ejnar Munksgaard, 6, Nörregade, Copenhagen K.

ETATS-UNIS
Theatre Arts Books, 333, Sixth Avenue, New York 14, N. Y.

FINLANDE
Akateeminen Kirjakauppa, Keskuskatu, 2, Helsinki.

FRANCE et UNION FRANÇAISE
ELSEVIER, 51, rue des Archives, Paris III.

INDE
Oxford Library, Book Shop, Park Street, Calcutta.

ITALIE
Messaggerie Italiane, Via P. Lomazzo 52, Milan.
Inter Orbis, Piazza Diaz 1, Milan.

JAPON
Japanese Centre of I.T.I. c/o Kabuki-za Theatre Ginza, Chuo-ku, Tokyo.

NORVÈGE
A.S. Narvesens Kioskkompani, Box 125, Oslo.

PAYS-BAS
ELSEVIER Uitgeversmaatschappij, Spuistraat, 110, Amsterdam.

ROYAUME-UNI
Max Reinhardt Ltd., 66 Chandos Place, London W.C. 2.

SUÈDE
A.B. Sandberg Bokhandel, Sturegatan 8, Stockholm.
Wennergren-Williams A.B., Box 657, Stockholm I.
C.E. Fritze, Fredsgatan 2, Stockholm 16.

SUISSE
Europa Verlag A.G., 5, Rämistrasse, Zurich.

## *ADMINISTRATION*


ELSEVIER

ROYAL BUILDING, 55, rue Royale, BRUXELLES

C.C.P. 962.48 - Banque : Kredietbank - Tél. 18.51.08

*Diffusion pour la France et l'Union française*

ELSEVIER

51, RUE DES ARCHIVES, PARIS III

C.C.P. 8756-18 — Tél. ARChives 47-94


### *PRIX DE VENTE*

| *Pays - Countries* | | *Abon.4 nos* | *Le num.* |
|---|---|---|---|
| Allemagne | DM. | 15.— | 4.— |
| Australie | A.£ | 1/10/- | -/9/- |
| Belgique | F.B. | 150.— | 45.— |
| Espagne | Pst. | 130.— | 40.— |
| États-Unis | $ | 3.50 | 1.— |
| France | F.F. | 1.050.— | 300.— |
| Pays-Bas | Fl. | 12.— | 3.50 |
| Norvège | N.Kr. | 26.— | 7.— |
| Royaume-Uni | Sh. | 25/- | 6/6 |
| Suède | S.Kr. | 18.50 | 5.— |
| Suisse | F.Ss. | 15.60 | 4.70 |

## *I.T.I. NATIONAL CENTRES*
## *LES CENTRES NATIONAUX DE L'I.I.T.*

ARGENTINA. – D. Pedro Tocci, Casa del Teatro, Santa Fe 1243, Buenos Aires.

AUSTRALIA. – Australian National Centre for the I.T.I., c/o Commonwealth Office of Education, Box 3879, G.P.O., Sydney.

BELGIQUE. – M. Herman Teirlinck, 40 boulevard du Régent, Bruxelles.

BRASIL. – p/a I.B.E.C.C. Palacio Itamaraty, Rio de Janeiro.

CHILE. – M. Agustin Siré, p/a Théâtre Expérimental, Université du Chili, Santiago du Chili.

CUBA. – M. Francisco Morin, Mission 208, Habana.

DANMARK. – M. Svend Fridberg, Nyvej I B, Copenhague.

DEUTSCHLAND. – Prof. Dr. Carl Ebert, Kurfürstendamm 72, Berlin-Halensee.

ECUADOR. – Mme Marija Espinosa de Darquea, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 322 avenue Mariano Aguilera, Quito.

ESPANA. – D. José Munoz Fontan, Consejo Superior del Teatro, Ministerio de Informacion y Turismo, Madrid.

FRANCE. – M. Benoît-Léon Deutsch, 7 rue du Helder, Paris IXe.

HELLAS. – M. Basile Logothetidis, 5 place Karytsi, Athènes.

HELVETIA. – M. Kopp, Maire de Lucerne, Lucerne.

ICELAND. – M. Gudlaugur Rosinkranz, National Theatre of Iceland, Reykjavik.

INDIA. – Mrs. Kamaladevi Chattopadhyay, 9 Electric Lane, New Delhi.

ISRAEL. – M. Aharon Messkin, Habimah House, Tel Aviv.

ITALIA. – M. Giovanni di Giura, c/o E.I.S.T., 11 via Molise, Roma.

JAPAN. – Seiichiro Takahashi, Kabuki-za Theatre, Ginza, Chuo-Ku, Tokyo.

JUGOSLAVIJA. – M. Milan Bogdanovic, 7 Francuska ul., Belgrade.

MAGYARORSZAG. – M. Ferenc Hont, Institute for Theatre Science, Krisztina Krt. 71, Budapest 1.

MEXICO. – M. Celestino Gorostiza, Palacio de Bellas Artes, Depart. de Teatro, Mexico D.F.

NEDERLAND. – Jhr. P.J.W. de Brauw, Noordeinde 130, La Haye.

NEW ZEALAND. – M. R.C. Morpeth, Box 857, Drama Council, Wellington.

NORGE. – M. Axel-Otto Normann, Det Nye Teater, Oslo.

ÖSTERREICH. – Prof. Wilhelm Schmidt, M. Theresienstrasse 11, Vienne IX.

PARAGUAY. – M. Federico B. Cooper, calle Azara 484, Asuncion.

POLSKA. – Teatr Narodowy, Sekretariat Dyrekoje pl. Teatralny Varsovie.

SOUTH AFRICA. – Miss Lancaster, c/o National Theatre Organization, 616 Park Street, Arcadia, Pretoria.

SUOMI. – M. Eino Kalima, Vuorikatu 6 A 3, Helsinki.

SVERIGE. – M. Axel Gjores, Drottningholms Teatermuseum, Linnegatan 7, Stockholm.

TURKIYE. – M. Muhsin Ertugrul, Unesko Burosü, Ataturk Bulvari 273, Ankara.

UNITED KINGDOM. – Viscount Esher, 7 Goodwin's Court, St Martin's Lane, London W.C. 2.

URUGUAY. – M. Ovidio Fernandez Rios, Casa del Teatro, Colonia 1595, Montevideo.

U.S.A. – Mr. Clarence Derwent, c/o A.N.T.A., 1545 Broadway, New York 36 N.Y.


SECOND CLASS MAILING PRIVILEGE. — SPRING-PRINTEMPS 1958. « WORLD THEATRE » is published four times a year by ELSEVIER S. A., 55, rue Royale, Brussels, Belgium, and distributed in the United States by Theatre Arts Books, 333, Sixth Avenue, New York. Subscription $ 3.50; $ 1.00 a copy. Entered as second class the atmatter Post Office at New York, N. Y.

SPRING-PRINTEMPS 1958 VOLUME VII, 1

# LE THÉATRE DANS LE MONDE

# *WORLD THEATRE*

A quarterly review published by
THE INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE
with the assistance of Unesco

Revue trimestrielle publiée par
L'INSTITUT INTERNATIONAL DU THÉÂTRE
avec le concours de l'Unesco

✶

HONORARY PRESIDENTS — PRÉSIDENTS D'HONNEUR
J.B. Priestley, Llewellyn Rees, A.O. Normann

PRESIDENT 1957-1959
Milan Bogdanovic

✶

EDITOR — RÉDACTEUR EN CHEF
RENÉ HAINAUX
24, AVENUE DE L'ATLANTIQUE, BRUXELLES (BELGIQUE)

✶

EXECUTIVE COMMITTEE — COMITÉ EXÉCUTIF

PRESIDENT - PRÉSIDENT
Milan Bogdanovic *(Yugoslavia - Yougoslavie)*

MEMBERS - MEMBRES
Emile Dufour *(Chili)*, Arvi Kivimaa *(Finland - Finlande)*, Jean Darcante *(France)*,
Armand Salacrou *(France)*, Dora Stratou *(Greece - Grèce)*, Kamaladevi Chattopadhyay *(India-Inde)*,
Vittorio de Sica *(Italy - Italie)*, Vincenzo Torraca *(Italy - Italie)*,
Bohdan Korzeniewsky *(Poland-Pologne)*, Muhsin Ertugrul *(Turkey - Turquie)*,
Llewellyn Rees *(United Kingdom - Royaume-Uni)*,
Peter Ustinov *(United Kingdom - Royaume-Uni)*,
Rosamond Gilder *(U.S.A. - États-Unis)*

✶

SECRETARY GENERAL OF THE I.T.I. — SECRÉTAIRE GÉNÉRAL DE L'I.I.T.
ANDRÉ JOSSET
Unesco House - Maison de l'Unesco, 19, avenue Kléber, Paris (XVIe)

✶

EDITORIAL COMMITTEE — COMITÉ DES PUBLICATIONS

PRESIDENT - PRÉSIDENT
Kenneth Rae *(United Kingdom - Royaume-Uni)*

MEMBERS - MEMBRES
Paul-Louis Mignon *(France)*,
Oskar Wälterlin *(Switzerland - Suisse)*, Rosamond Gilder *(U.S.A. - États-Unis)*

ELSEVIER
ROYAL BUILDING, 55, RUE ROYALE, BRUXELLES

# THÉATRE DES NATIONS
# 1957

## SUMMARY
### COMPOSED AS A PLAY-BILL

THE COVER : Vivien Leigh and Laurence Olivier in Shakespeare's *Titus Andronicus*. M-D : Peter Brook. Shakespeare Memorial Theatre Company, Paris. 1957. P: Pic.

## SOMMAIRE
### EN FORME DE PROGRAMME

EN COUVERTURE : Vivien Leigh et Laurence Olivier dans *Titus Andronicus*, Shakespeare. M-D : Peter Brook. Shakespeare Memorial Theatre Company, Paris. 1957. P : Pic.


René Hainaux : EDITORIAL . . . . . 4

Daniel-Rops, de l'Académie Française :

When the Nations Exchange Their Theatre 5

Quand les Nations échangent leur Théâtre 5

THE THEATRE OF THE NATIONS IS OPEN

*Facts and Figures :* Origin, creation, organization and first results of the Theatre of the Nations . . . . . 8

PREMIÈRE SAISON DU THÉATRE DES NATIONS

*Faits et Chiffres :* Origine, création, organisation et premiers résultats du Théâtre des Nations . . . . . 8


## I. DRAMA IN THE CURRENT SEASON
## L'ART DRAMATIOUE AU COURS DE LA PREMIÈRE SAISON


### EAST GERMANY — ALLEMAGNE DE L'EST

BERLINER ENSEMBLE

Brecht : The Life of Galileo — La Vie de Galilée . . . . . 11, 12, 13, 17

**Jean-Paul Sartre : Brecht as a Classic**
**Brecht et les Classiques** 11

Brecht : Mutter Courage . . . . . 14, 15

### WEST GERMANY — ALLEMAGNE DE L'OUEST

1. SCHAUSPIELHAUS BOCHUM

Brecht : The Threepenny Opera — L'Opéra de Quat'Sous . . . . . 18, 63

Sartre : Le Diable et le Bon Dieu . . . . . 20

**Hans Schalla : Wedekind's Modernism**
**Notre Contemporain Wedekind** 21

Wedekind : The Marquis of Keith — Le Marquis von Keith . . . . . 22, 23

2. SCHLOSSPARK THEATER, BERLIN

Faulkner : Requiem for a Nun — Requiem pour une Nonne . . . . . 24

### ITALY — ITALIE

VITTORIO GASSMAN COMPANIA, ROMA

Alfieri : Oreste . . . . . 25, 26

### UNITED KINGDOM — ROYAUME-UNI

SHAKESPEARE MEMORIAL THEATRE COMPANY, STRATFORD

Shakespeare : Titus Andronicus . . . . . 27, 28, 29

**Peter Brook : Production Does Not Save a Play**
**Une Mise en Scène ne sauve pas une Pièce** 27, 28

### FRANCE

COMPAGNIE RENAUD-BARRAULT

Claudel : Partage de Midi . . . . . 30, 34, 35

**Jean-Louis Barrault : Claudel as Producer**
**Claudel et la Mise en Scène** 31

### JAPAN — JAPON

TOKYO NOH THEATRE — THEATRE DE NO DE TOKIO

Noh Performances — Spectacles de Nô . . . . . 39, 40, 41, 43

**N. Bammate : Reserve of the Body**
**Le Mouvement aux Sept Dixièmes** 40

## UNITED STATES OF AMERICA

A.N.T.A., NEW YORK

O'Neill: Long Day's Journey into Night . . . . . 47, 48, 49, 51

**Karl-Ragnar Gierow: O'Neill's Posthumous Plays**
**L'œuvre Posthume O'Neill** 46

## ISRAEL

HABIMAH, TEL-AVIV

Robinson Jeffers: Medea — Médée . . . . . 53
Anski: The Dybbuk — Le Dibbouk . . . . . 55

✳ ✳

# II. OPERATIC PERFORMANCES
# REPRESENTATIONS LYRIQUES

## YUGOSLAVIA — YOUGOSLAVIE

BELGRADE OPERA — OPERA DE BELGRADE

Massenet: Don Quichotte . . . . . 58, 64

**André Boll: Opera and Style**
**La Mise en Scène d'Opéra à la Recherche d'un Style** 59

## ITALY — ITALIE

1. ITALIAN LYRIC THEATRE COMPANY —
COMPAGNIE OFFICIELLE DU THEATRE LYRIQUE ITALIEN

Rossini: La Cenerentola . . . . . 60
Rossini: Il Turco in Italia . . . . . 60
Donizetti: Lucia di Lammermoor . . . . . 61

2. NAPLES COURT OPERA AND VENETIAN OPERA —
OPERA DE COUR DE NAPLES ET OPERA VENITIEN

Pergolese: La Serva Padrona . . . . . 62
Galuppi: Il Filosofo di Campagna . . . . . 62

## EAST GERMANY — ALLEMAGNE DE L'EST

KOMISCHE OPER, BERLIN

Janacek: The Cunning Little Vixen — Le Petit Renard Intelligent . . . . . 66, 67, 68

✳ ✳

# III. BALLET

## YUGOSLAVIA — YOUGOSLAVIE

BELGRADE OPERA — OPERA DE BELGRADE

The Marvellous Mandarin — Le Mandarin Merveilleux . . . . . 69
The Chinese Tale — Conte Chinois . . . . . 70
The Gingerbread Heart — Le Cœur de Pain d'Epice . . . . . 70

## WEST GERMANY — ALLEMAGNE DE L'OUEST

WUPPERTHAL BALLET — BALLET DE WUPPERTAL

Jacques Pudding . . . . . 71
Music for Strings, Percussion and Celesta — Musique pour Cordes, Percussion et Celesta . . . . 71
Pelleas and Melisande — Pelléas et Mélisande . . . . . .

## U.S.S.R. — U.R.S.S.

BERIOZKA BALLET — BALLET BEREZKA 72, 73, 74

✳ ✳

## MARGINAL ACTIVITIES OF THE THEATRE OF THE NATIONS
## EN MARGE DU THEATRE DES NATIONS

Affiliated Associations — Les Associations Annexes . . . . . 75

**Paul-Louis Mignon: The Talks Held by the French Centre**
**Les Entretiens du Centre Français** 76

The Golden Book — Livre d'Or . . . . . 77
The Theatre of the Nations and the Radio — Le Théâtre des Nations et la Radio . . . . . 79
How the Theatre of the Nations Works — Fonctionnement du Théâtre des Nations . . . . . 80

**Photographs by Pic - Les Photos sont de Pic**

# EDITORIAL

WORLD THEATRE, the organ of the International Theatre Institute, has kept its readers regularly informed of the performances which have been given three years in succession at the International Festival of Dramatic Art in Paris—with ever increasing success and renown.

Mr. A.M. Julien, founder and director of this Festival, has told us many times in our columns of his wish to make the Théâtre Sarah Bernhardt into a real Theatre of the Nations, in collaboration with the French Authorities, on the one hand, and with the support of International Organizations, on the other. Mr. Julien voiced the very aims of the I.T.I. when he expressed his hope of « promoting, by an international dramatic art festival, a better mutual understanding between men living in different climates under different and often ideologically opposed political systems, the heirs of different civilizations and cultures... »

The Theatre of the Nations was founded last year. The achievements of its first season surpassed our greatest expectations. Between March and July, 1957, no Paris theatre recorded such large attendances. In these four months no programme so moved, interested and aroused the public as the plays that were performed in seven different languages, mainly unknown to the audience of the Theatre of the Nations. The main fear—that the language problem would prevent the Theatre of the Nations from ever having any great significance—was thus proved unfounded.

To this success, which is also a success for the I.T.I., is added the pleasure of being privileged to report this first season.

There is not one member of the Theatre of the Nations team who has not contributed in some way to this special number. Our thanks, therefore, go to them all, *en bloc.*

ORGANE de l'Institut International du Théâtre, «Le Théâtre dans le Monde» a tenu régulièrement ses lecteurs au courant des manifestations qui se sont déroulées, trois années de suite, au Festival International d'Art Dramatique de Paris, — avec un succès et un prestige croissants.

A maintes reprises, dans nos colonnes, M. A.M. Julien, instigateur et animateur de ce Festival, a dit son désir de faire du Théâtre Sarah Bernhardt, avec le concours des autorités françaises d'une part et l'appui des organismes internationaux d'autre part, un véritable Théâtre des Nations. M. Julien rencontrait évidemment les objectifs mêmes de l'I.I.T. lorsqu'il exprimait son espoir « de provoquer par une confrontation internationale, placée sur le terrain de l'art dramatique, une meilleure connaissance mutuelle d'hommes vivants sous des climats différents, soumis à des régimes politiques divers et peut-être idéologiquement opposés, héritiers de civilisations et nourris de cultures particulières... »

Le Théâtre des Nations a été institué l'an dernier. Et dès sa première saison, il passe nos espérances les plus vives. Aucun théâtre de Paris n'a de mars à juillet 1957 accusé une fréquentation aussi considérable. Aucun programme n'a, pendant ces quatre mois, ému, attaché, passionné l'opinion comme les pièces jouées en sept langues différentes, étrangères pour la plupart à la majorité du public du Théâtre des Nations. Ainsi se trouve levée cette première objection selon laquelle l'ignorance des langues ne devait pas permettre au Théâtre des Nations d'avoir une vie profonde.

A cette réussite, que l'I.I.T. fait sienne, s'ajoute la joie de nous voir confier aujourd'hui le soin de rendre compte de cette première saison.

Il n'est pas un des membres de l'équipe du Théâtre des Nations qui n'ait œuvré à ce numéro spécial. A tous, en bloc, va donc notre gratitude...

*For the Publications Committee* *Pour le Comité des Publications*

RENÉ HAINAUX

*Editor — Rédacteur en Chef*

## ABBREVIATIONS

The abbreviations in the photograph captions mean : M: producer (English) or director (American). D: designer. C: costumes. Ch: choreography. Mu: music.

## ABRÉVIATIONS

Les abréviations dans les légendes des photos signifient : M: metteur en scène. D: décorateur. C: costumes. Ch: chorégraphe. Mu: musique.

# WHEN THE NATIONS EXCHANGE THEIR THEATRE

# QUAND LES NATIONS ÉCHANGENT LEUR THÉATRE

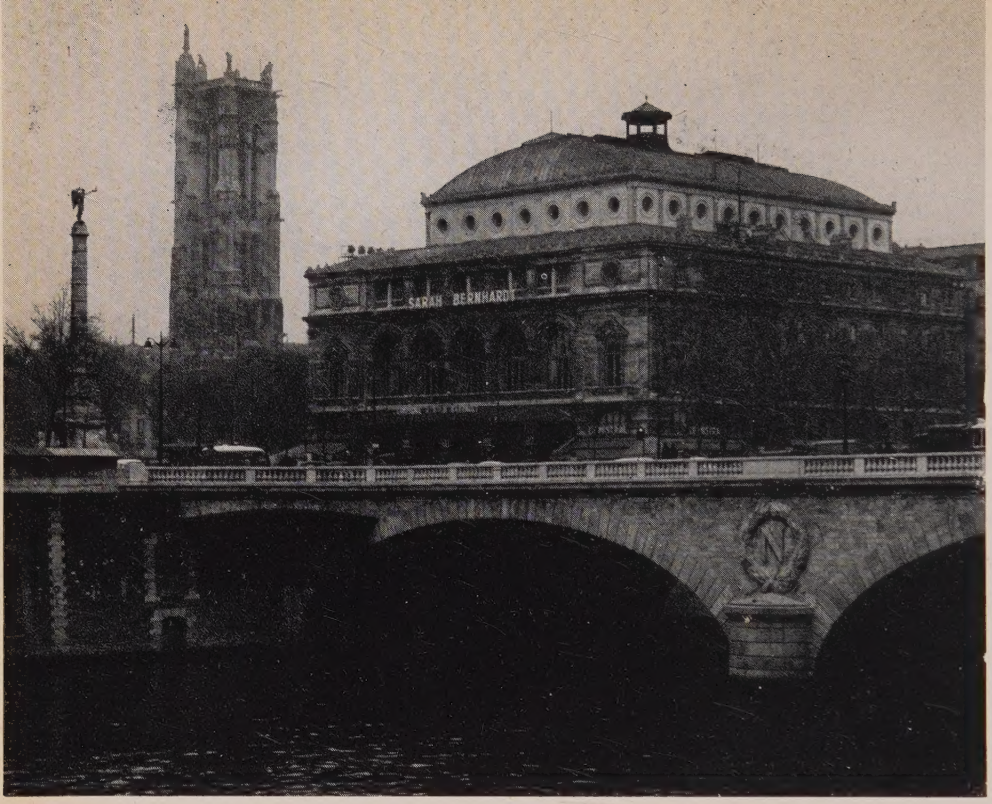
*DANIEL-ROPS*
*de l'Académie Française*

IT would certainly not be correct to raise our voices and speak of this enterprise as though it were a landmark in history. After all, it only concerns entertainment. Those, however, who for a whole year have closely followed the activities of the Theatre of the Nations, can testify to the fact that from this experiment some indescribable human warmth has emanated, some mysterious current of sympathy. It is as though, by attending these exceptional performances in which actors from many lands perform, in their own tongue, works which are often difficult to follow, everyone was thinking that it was particularly reassuring, in these days of mutual dislike, to find that men of the twentieth century were still capable of uniting in the field where, after all, all true civilization is played out—that of art and of the mind.

Risks, nevertheless, attended this enterprise and the first time that critics and first-nighters received their invitations (the diagonal, tri-coloured bands of which will soon become famous), some felt a wave of scepticism—with the result that many did not trouble to turn up at the first night. It was indeed a gamble : would this venture draw people to go and applaud a play in Gaelic, Hebrew, Japanese or even in the language of Shakespeare which the English themselves

SANS doute ne convient-il pas d'enfler la voix et de parler de cette entreprise comme d'un fait historique. Il ne s'agit que de spectacles, de distraction. Et cependant ceux qui ont attentivement suivi, toute une année, les représentations du *Théâtre des Nations* peuvent en témoigner : il émanait de cette expérience on ne sait quelle chaleur humaine, quel mystérieux courant de sympathie. Comme si, à assister à ces soirées inattendues, où des comédiens venus de loin jouaient, dans leur langue, des œuvres souvent mal compréhensibles, chacun se disait à part soi qu'il était singulièrement consolant, en nos temps de haines affrontées, de constater que les hommes du XX^e^ siècle sont encore capables de se rejoindre, sur le terrain où s'élabore, en définitive, toute civilisation véritable, celui de l'art, celui de l'esprit.

Elle était cependant risquée, cette entreprise, et les premières fois que critiques et habitués des « générales » reçurent la carte d'invitation, dont les barres obliques et tricolores devaient vite devenir célèbres, beaucoup eurent un mouvement de scepticisme, — ce qui fit qu'à la première représentation, nombre d'invités ne se dérangèrent pas. C'était, à la vérité, une gageure : mobiliserait-on des foules pour aller applaudir une pièce en gaélique, en hébreu, en japonais, voire tout bonnement dans cet




La Tour St-Jacques et le Théâtre Sarah-Bernhardt, siège du Théâtre des Nations.

*The St-Jacques Tower and the Sarah Bernhardt Theatre, headquarters of the Theatre of the Nations.*

say they find difficult to understand? The result surpassed expectations. People were turned away when Laurence Olivier and Vivien Leigh were appearing in what is considered the most unplayable of Shakespeare's plays—*Titus Andronicus*—with its gruesome story of a pie made of human flesh. Crowds came to hear again —and with what enthusiasm—the refrains of *The Threepenny Opera* or to discover O'Neill's mysterious *Long Day's Journey Into Night* where the power of suggestion was so strong that one was entranced, without even knowing one word of English.

If it were necessary to say which of these performances most impressed me—and this is a purely subjective and personal appreciation—I think I would place first the operas of a hitherto unknown Massenet by that Belgrade Opera Company which we did not even know existed, nor that it was so perfect; the voice of Cangalovic recalling

anglais de Shakespeare que les Anglais eux-mêmes avouent comprendre malaisément? Le résultat a passé l'attente. On a refusé du monde quand Laurence Olivier et Vivien Leigh ont joué, précisément, le Shakespeare réputé le plus injouable : *Titus Andronicus*, avec sa très horrifique histoire de pâté fait avec de la chair humaine. Et il y eut autant d'affluence pour réentendre, — avec quelle émotion, — les refrains de *L'Opéra de Quat' Sous*, ou pour découvrir ce mystérieux *Long Day's Journey into Night* d'O'Neill dont la puissance de suggestion était telle qu'en ne sachant pas un mot d'anglais, on se sentait pourtant envoûté.

S'il fallait — il s'agit évidemment d'une appréciation toute subjective et personnelle, — dire ceux de ces spectacles qui me laissent l'impression la plus forte, il me semble que je placerais au premier rang les représentations d'un Massenet très inconnu, par cette troupe de l'Opéra de Belgrade dont nous ne

Chaliapine, the harmony of the choruses and the interludes, a kind of pleasure shared by all the cast in giving of their best, all this was beautiful and deeply satisfying. After that I would place the extraordinary Beriozka Ballet where the long line of young women and girls traced out mysterious but precise figures which, one began to think, possessed that metaphysical significance which Paul Valery ascribes to the art of choreography in *The Soul and the Dance*.

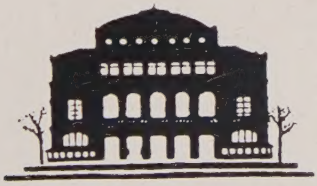
★

The experiment has been made : the attempt, however bold it may have seemed, has succeeded. The audience, who were far from being all of them intellectuals, took an interest in works where everything, language, traditions and style were foreign to them. In this respect, the Theatre of the Nations will have helped to make the foreigner understandable to the French people and will have convinced them of the absurdity of certain long-standing prejudices. As we left the theatre one night after seeing the Yugoslav performance, a woman in the crowd who seemed to be a flower-seller of the Halles market quarter, said to her husband : " Who would have thought that they were interested in such things in Tito's country! " I hope I may be forgiven for quoting these somewhat irreverent words. The astonishment of the good lady certainly paid tribute to the initiative of the Theatre of the Nations and demonstrated its value. If Mr. A.M. Julien and all who have assisted him in this great venture have done nothing more than to produce happy surprises such as this, then their work will not have been in vain.

soupçonnions même pas qu'elle existât, et qu'elle fût si parfaite; la voix de Cangalovic évoquant celle de Chaliapine, l'harmonie des chœurs et des intermèdes, une sorte de joie générale de tous ces acteurs à donner l'œuvre de leur mieux, tout cela était beau, et profondément satisfaisant. Mais je mettrais immédiatement après ces extraordinaires Ballets Berezka, où le long cortège de jeunes femmes et de jeunes filles dessinait dans l'espace de mystérieuses et strictes figures, dont on en venait à penser qu'elles avaient cette signification métaphysique que, dans *L'Ame et la Danse*, Paul Valéry attribue à l'art du chorégraphe.

La preuve est donc faite : une telle tentative, pour audacieuse qu'elle pût paraître, a réussi. Des spectateurs qui étaient loin d'être tous des intellectuels ont pu prendre intérêt à des œuvres dont tout, langue, habitudes, style, les séparait. De ce point de vue, le Théâtre des Nations aura contribué à faire comprendre l'étranger aux Français, à les persuader de l'inanité de certains préjugés tenaces. Le soir où nous sortions de la représentation yougoslave, dans la foule, une brave femme qui semblait être quelque bouquetière du quartier des Halles, disait à son époux : « On n'aurait jamais cru qu'ils s'intéresseraient à ces choses-là, chez Tito! ». Qu'on me pardonne de citer cette phrase quelque peu irrévérencieuse : la surprise de la bonne dame rendait en définitive hommage à l'initiative du Théâtre des Nations et montrait combien elle était utile. Si A.M. Julien et tous ceux qui l'ont aidé dans son vaste effort n'ont fait, en fin de compte, que provoquer d'heureuses surprises de ce genre, ils n'auront pas perdu leur temps.

DANIEL-ROPS



## FIRST STEPS IN DUBROVNIK

## PREMIERS PAS A DUBROVNIK

The 78 delegates who voted in favour of the motion proposing the foundation of the Theatre of the Nations represented the following countries :

AUSTRALIA
AUSTRIA
BELGIUM
CANADA
DENMARK
FINLAND
FRANCE
GERMANY
GREECE
INDIA
INDONESIA
ITALY
JAPAN
MEXICO
NETHERLANDS
NORWAY
POLAND
SWEDEN
TURKEY
UNITED KINGDOM
U.S.A.
URUGUAY
YUGOSLAVIA

Les 78 participants ayant voté à Dubrovnik la motion créant le Théâtre des Nations représentaient les pays suivants:

ALLEMAGNE
AUSTRALIE
AUTRICHE
BELGIQUE
CANADA
DANEMARK
ÉTATS-UNIS
FINLANDE
FRANCE
GRECE
INDE
INDONESIE
ITALIE
JAPON
MEXIQUE
NORVÈGE
PAYS-BAS
POLOGNE
ROYAUME-UNI
SUÈDE
TURQUIE
URUGUAY
YOUGOSLAVIE

« Le Sixième Congrès de l'Institut International du Théâtre, réuni en séance plénière à Dubrovnik, après examen de la proposition qui a été faite par le Centre National Français du Théâtre, demande au Gouvernement français de créer à Paris un Théâtre des Nations, conformément à l'exposé qui lui a été présenté par la délégation française. Il donne mandat au Comité Exécutif de s'employer à la réalisation du projet en accord avec le Centre Français.

A cet effet, le Congrès charge la délégation française de bien vouloir intervenir auprès des pouvoirs publics de France pour que la réalisation de cette résolution entre le plus tôt possible dans le domaine des réalités.

Le Congrès tient à exprimer au Gouvernement français et à la Ville de Paris toute sa reconnaissance pour le concours essentiel et déterminant que l'un et l'autre voudraient bien apporter à la naissance de ce grand projet international. »

•

" The Sixth Congress of the International Theatre Institute, meeting in plenary session at Dubrovnik, after examination of the proposition made by the French National Theatre Centre, asks the French Government to found a " Théâtre des Nations " in Paris, in accordance with the project presented to it by the French delegation. The Congress gives the Executive Committee full power to put this project into effect with the French Centre.

To this end, the Congress assigns to the French delegation the task of approaching the public authorities in France, so that this resolution may become, as soon as possible, an accomplished fact.

The Congress wishes to express its deep gratitude to the French Government and to the City of Paris for all their help in the realisation of this great international project. "

29 juin 1955. A Dubrovnik, les 78 participants du VIe Congrès de l'Institut International du Théâtre demandent que le Théâtre des Nations soit créé à Paris.

*June 29, 1955. At Dubrovnik, the 78 participants in the Sixth Congress of the International Theatre Institute ask for the Theatre of the Nations to be founded in Paris.*

mars 1957. M. Bordeneuve, crétaire d'État Français aux ts et Lettres, annonce aux reésentants de la Presse la créaon du Théâtre des Nations. De uche à droite : A.-M. Julien, recteur Général du Théâtre s Nations, Jacques Jaujard, recteur Général des Arts et ttres, Jacques Bordeneuve et harles Fruh, Président de la ommission de l'Enseignement des Beaux-Arts du Conseil Municipal de Paris.

*March 4, 1957. Mr Bordeneuve, French Secretary of State for Arts and Letters, announced the foundation of the Theatre of the Nations to representatives of the Press. Left to right: A.-M. Julien, Director General of the Theatre of the Nations, Jacques Jaujard, Director General for Arts and Letters, Jacques Bordeneuve and Charles Fruh, Chairman of the Education and Fine Arts Committee of the Paris City Council.*

## IN FAVOUR OF A FURTHER DEVELOPMENT OF THE THEATRE OF THE NATIONS

## VERS UN DÉVELOPPEMENT DES ACTIVITÉS DU THÉÂTRE DES NATIONS

MOTION CARRIED AT THE CONCLUSION OF THE SEVENTH CONGRESS OF THE I.T.I. ATHENS, JULY 1957

" The Congress extends its grateful thanks to the French Government, the City of Paris and the Département of the Seine for so generously contributing towards the creation of the " Théâtre des Nations ", and wishes not only to express its warmest thanks to Monsieur A.-M. Julien, but to assure him of its full and complete solidarity. Full credit must be given to him for having brought to fruition a project which has been one of the greatest aspirations of the I.T.I. since its inception;

invites the different National Centres to give the " Théâtre des Nations " all possible financial and artistic backing, by encouraging the Government of their country to give it full support;

urges the Executive Committee to do everything in its power to further the development of the " Théâtre des Nations ", in particular by encouraging, or indeed itself undertaking directly, any form of initiative which would complement this " Festival of International Companies " by the regular representation in Paris of a selection from the modern international repertory ; a selection which would include plays of the highest artistic level from all countries. This new task, to be carried out alongside of the " Festival of International Companies ", would be entrusted to the direction of Monsieur A.-M. Julien. "

*

MOTION VOTÉE À L'ISSUE DU VIIe CONGRÈS DE L'I.I.T. ATHÈNES, JUILLET 1957

« Le Congrès exprime au Gouvernement Français, à la Ville de Paris et au Département de la Seine sa profonde reconnaissance pour avoir si généreusement contribué à la création du « Théâtre des Nations » et adresse, avec ses remerciements les plus fraternels, le témoignage de sa solidarité pleine et entière à M. A.-M. Julien, à qui revient le mérite inestimable d'avoir réalisé, au Théâtre Sarah-Bernhardt, une grande aspiration de l'I.I.T. depuis sa naissance;

invite les Centres Nationaux à donner tout leur appui artistique et financier au « Théâtre des Nations », en le soutenant de toutes leurs forces auprès du Gouvernement de leur pays;

engage le Comité Exécutif à apporter le plus grand soin au perfectionnement du « Théâtre des Nations », et en particulier à stimuler, voire à prendre lui-même, directement, toutes initiatives tendant à compléter le « Festival des Troupes » par la présentation régulière à Paris d'une sélection du répertoire international moderne : sélection qui comprendrait les pièces du niveau artistique le plus élevé de chaque pays. Cette nouvelle tâche, menée de front avec le programme du « Festival des Troupes », serait confiée également, en principe, à la direction générale de M. Julien, directeur du « Théâtre des Nations. »

# ORGANISATION DU THÉATRE DES NATIONS

## COMMISSARIAT DU THÉATRE DES NATIONS
## CENTRAL COMMITTEE OF THE THEATRE OF THE NATIONS

MM. Jacques Jaujard (Président) — Directeur Général des Arts et des Lettres.
André Coumet — Chef du Service des Spectacles et de la Musique au Secrétariat d'État aux Arts et Lettres.
Roger Seydoux — Directeur des Relations Culturelles au Ministère des Affaires Étrangères.
P.-A. Touchard — Inspecteur Général des Spectacles aux Arts et Lettres.
Philippe Erlanger — Directeur du Service des Échanges Artistiques.
Gilbert Devaux — Directeur du Budget.
Maurice Lagrenée — Inspecteur Général des Finances chargé du Contrôle des Théâtres.
Émile Pelletier — Préfet de la Seine.
Richard Pouzet — Préfet, Secrétaire Général de la Seine.
Clovis Eyraud — Directeur des Beaux-Arts de la Ville de Paris.
Charles Fruh — Président de la Commission des Beaux-Arts de la Ville de Paris.
Mme Becourt-Foch — Vice-Président de la Commission des Beaux-Arts.
MM. Robert Castille — Vice-Président de la Commission des Beaux-Arts.
Pierre Giraud — Vice-Président du Conseil Municipal de la Ville de Paris.
Jean Remond — Président de la Commission des Beaux-Arts de la Seine.
Albert Belino — Représentant du Conseil Général de la Seine.
Benoît-Léon Deutsch — Président du Centre Français du Théâtre.

## REPRÉSENTANTS DE L'INSTITUT INTERNATIONAL DU THÉATRE
## REPRESENTATIVES OF THE INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE

MM. Milan Bogdanovic — Président de l'I.I.T. et Président du Comité Exécutif — President of the I.T.I. and President of the Executive Committee.
Axel Otto Normann — Président d'Honneur de l'I.I.T., Membre du Comité Exécutif de l'I.T.I. — Honorary President of the I.T.I., Member of the Executive Committee.
Kenneth Rae — Directeur du Centre Britannique de l'I.I.T. — Director of the British Centre of the I.T.I.
Vincenzo Torraca — Directeur du Centre Italien de l'I.I.T. — Director of the Italian Centre of the I.T.I.
Le Secrétaire Général de l'I.I.T. — The Secretary-General of the I.T.I.

DIRECTEUR GÉNÉRAL : A.-M. JULIEN

Directeur Artistique : Claude Planson

Administrateur Général: Nadine Farel  Directeur Littéraire: Jean Lescure

SERVICES ARTISTIQUES
Assistant de Direction chargé des Services Presse et Publications :
Jean Mauroy

SERVICES ADMINISTRATIFS
Assistant de Direction : Gilles Bernard

SECTION RADIO : Paul-Louis Mignon

# MARS-JUILLET 1957

*Sixteen companies have given 92 performances in nine languages divided as follows :*

En neuf langues, seize troupes ont donné 92 représentations réparties comme suite :

| | *Number of Performances* — Représentations | *Number of Shows* — Spectacles |
|---|---|---|
| *Plays* - Dramatiques | 61 | 13 |
| *Operas* - Lyriques | 18 | 6 |
| *Ballets* - Chorégraphiques | 12 | 3 |
| *Concerts* - Concert | 1 | 1 |

*Total Receipts* - Recette Totale  *Number of Spectators* - Nombre de Spectateurs

50.209.365 fr.  92.243

*Average number of spectators for each performance*
Nombre moyen de spectateurs par représentation

1.003

# BRECHT AS A CLASSIC

# BRECHT ET LES CLASSIQUES

*FOR the first time this year since the death of Brecht, the " Berliner Ensemble " came to Paris to perform works by the great German dramatist. In the Théâtre Sarah Bernhardt where, some years ago he had worked on and perfected performances of* The Caucasian Chalk Circle, *a commemorative tablet has been placed in the wall of the box he used to occupy, and which was once Sarah Bernhardt's.*

*At the " Homage to Brecht " night on April 4th, which opened the German Cycle at the Theatre of the Nations, the most famous celebrities of the French theatre and literary circles were present. One could judge better that evening how the name of Brecht was linked to all that stands for the revival of theatre.*

*POUR la première fois cette année depuis la mort de Brecht, le « Berliner Ensemble » revenait à Paris présenter des œuvres du grand dramaturge allemand. Dans ce Théâtre Sarah Bernhardt où il avait, il y a quelques années, travaillé et mis au point les représentations du* Cercle de Craie Caucasien, *une plaque commémorative a été scellée dans la loge qu'il a occupée après Sarah Bernhardt.*

*A la soirée d'« Hommage à Brecht » par laquelle s'est ouvert, le 4 avril, le Cycle Allemand du Théâtre des Nations, les plus grands noms du théâtre et des lettres en France ont tenu à s'associer. Et l'on a pu, ce soir-là, mesurer mieux combien le nom de Brecht était lié à tout ce qui représente le renouvellement du théâtre.*

IN certain aspects Brecht belongs to France. The richness and the originality of his work should not prevent the French from rediscovering in him their former traditions, buried by the romantic and bourgeois 19th century. Most contemporary plays set out to convince us of the reality of the events enacted on the stage. They are scarcely concerned with their truth, on the other hand : if they can make us expect and dread the final ear-splitting revolver shot, what does probability matter? We take it all in! And it is not so much the accuracy of the performance which the bourgeois audience admires in the actors, but that mysterious quality "presence". But whose presence? The actor's?

Ernst Busch, interprète du rôle de Galilée dans LA VIE DE GALILÉE.

*Ernst Busch, who played the part of Galileo in Brecht's* THE LIFE OF GALILEO.

EN certains côtés, Brecht est nôtre. La richesse et l'originalité de son œuvre ne doivent pas empêcher les Français d'y redécouvrir leurs anciennes traditions, enterrées par le XIXe siècle romantique et bourgeois. La plupart des pièces contemporaines s'efforcent de nous faire croire à la réalité des événements qui se déroulent sur la scène. De leur vérité, par contre, elles ne se préoccupent guère : si l'on sait nous faire attendre et redouter le coup de revolver final, s'il nous casse bien les oreilles, qu'importe son invraisemblance? Nous « marchons ». Et ce n'est pas tant l'exactitude du jeu que le public bourgeois admire chez les acteurs, c'est cette qualité mysté-

No—but that of his characterization. If Buckingham is made to appear to us in flesh and blood, he can speak all the nonsense he likes. For the bourgeois can only believe in particular truths.

Brecht, I believe, hardly felt the influence of our great dramatists nor of the Greek tragedies which served them as models : his plays evoke the Elizabethan drama rather than the tragedies. He has, however, this in common with our classics, the classics of old, that he possesses one general ideology, one method and one faith : like them he puts man back again in the world, that is to say —in truth. Thus the relation between truth and illusion is reversed : like them, the event represented itself proclaims its non-existence; it took place in other times or perhaps it never happened, reality dissolves

rieuse, la « présence ». La présence de qui? Du comédien? Non, mais de son personnage : si Buckingham paraît en chair et en os, nous lui laisserons dire toutes les sottises qu'il voudra. C'est que la bourgeoisie ne croit qu'aux vérités particulières.

Brecht n'a guère subi, je crois, l'influence de nos grands auteurs, ni celle des tragiques Grecs qui leur servaient de modèles; plutôt que les tragédies, ses pièces évoquent d'abord des drames élisabéthains. Et, pourtant, il a ceci de commun avec nos classiques, avec les classiques de l'antiquité, qu'il dispose d'une idéologie collective, d'une méthode et d'une foi : comme eux, il replace l'homme dans le monde, c'est-à-dire dans la vérité. Ainsi, le rapport du vrai et de l'illusoire se renverse : comme chez eux, l'événement représenté dénonce lui-même son *absence*; il a eu lieu autre-

Berliner Ensemble : LEBEN DES GALILEI (La Vie de Galilée) de Brecht.
M : Brecht. D : Caspar Neher.

Galilée examine l'assertion d'Aristote selon laquelle « une couche de glace large et plate flotte sur l'eau tandis qu'une aiguille de fer s'enfonce. » Il s'avère qu'Aristote a tort.

*Galileo considers Aristotle's assertion that "a large, flat layer of ice floats on water, whereas an iron needle sinks." Aristotle is proven wrong.*

*Berliner Ensemble :* LEBEN DES GALILEI *(The Life of Galileo) by Brecht.*
*M : Brecht. D : Caspar Neher.*

Berliner Ensemble : LEBEN DES GALILEI (La Vie de Galilée). Ernst Otto Fuhrmann dans le rôle du Pape Urbain VIII et Norbert Christian dans celui du Cardinal Inquisiteur.

*Berliner Ensemble :* LEBEN DES GALILEI *(The Life of Galileo). Ernst Otto Fuhrmann in the rôle of Pope Urban VIII and Norbert*

Ihr Hauptleut, lasst die Trommel ruhen
Und lasst eur Fussvolk halten an :
Mutter Courage, die kommt mit Schuhen
In denen es besser laufen kann
Mit seinen Läusen und Getieren
Bagage, Kanone und Gespann —
Soll es euch in die Schlacht marschieren
So will es gute Schuhen han.

Das Frühjahr kommt, Wach auf, du Christ!
Der Schnee schmilzt weg. Die Toten ruhn.
Und was noch nicht gestorben ist
Das macht sich auf die Socken nun.

Ihr Hauptleut, eure Leut marschieren
Euch ohne Wurst nicht in den Tod.
Lasst die Courage sie erst kurieren
Mit Wein von Leibs- und Geistesnot.
Kanonen auf die leeren Mägen,
Ihr Hauptleut, das ist nicht gesund.
Doch sind sie satt, habt meinen Segen
Und führt sie in den Höllenschlund.

Das Frühjahr kommt. Wach auf, du Christ!
Der Schnee schmilzt weg. Die Toten ruhn.
Und was noch nicht gestorben ist
Das macht sich auf die Socken nun.

You commanders, give your drums a rest
and let your foot-soldiers come to a halt :
here's Mother Courage bringing boots
the better for them to march with,
with their lice and their vermin
their baggage, guns and horse-teams —
if they are to march into battle for you
they want proper boots.

The spring is coming. Christians, awake
The snow melts away. The dead lie at re
And whatsoever has not died yet
now gets on its hind legs again.

Mon capitaine, assez de batailles
Tes fantassins, laisse-les souffler :
La Mère Courage, pour la piétaille,
A des chaussures qui tiennent aux pieds.
Couverts de gale, rongés de vermine,
Ils traînent des canons sans renâcler.
Si à la mort faut qu'ils cheminent,
Ils veulent au moins de bons souliers.

Le printemps vient, debout chrétiens!
La neige a fondu sur les morts.
Et tout ce qui se traîne encore
Repart en guerre sur les grands chemins

Mit seinem Glück, seiner Gefahre
Der Krieg, er zieht sich etwas hin.
Der Krieg, er dauert hundert Jahre
Der g'meine Mann hat kein'n Gewinn.
Ein Dreck sein Frass, sein Rock ein Plunder
Sein halben Sold stiehlts Regiment.
Jedoch vielleicht geschehn noch Wunder :
Der Feldzug is noch nicht zu End!

Das Frühjahr kommt. Wach auf, du Chri
De Schnee schmilzt weg. Die Toten ruhn.
Und was noch nicht gestorben ist
Das macht sich auf die Socken nun.

all its luck, its perils,
war is dragging somewhat out.
war will last a hundred years:
ordinary man gains nothing.
y his food, his coat is plunder,
egiment steals half his pay.
yet miracles may still happen :
ompaign is not yet over.

e spring is coming. Christians, awake!
e snow melts away. The dead lie at rest.
d whatsoever has not died yet
w gets on its hind legs again.

ses gloires et ses déboires
uerre va clopin-clopant,
la défaite ou la victoire
un chacun reste perdant.
de trous, nourri d'ordures,
e dit en serrant les dents :
miracle, depuis le temps que ça dure
arriver, restons dans le rang!

printemps vient, debout chrétiens!
neige a fondu sur les morts.
tout ce qui se traîne encore
part en guerre sur les grands chemins.

in pure semblance; but these pretences reveal to us the real laws which govern human conduct. Yes, for Brecht, as for Sophocles and as for Racine, Truth exists : the dramatist does not have to *speak* it, but to *demonstrate* it. And this ambitious task of showing man to himself without resorting to the dubious magic of desire or dread is what is called classicism, without any doubt whatever. Brecht is classic through his concern for unity : if a total truth exists—the true theatrical goal—it is the whole happening which stirs all levels of society and the individual, where the general confusion is reflected in the confusion of the individual and the violent sequence of events exposes the conflicts and the general rules which condition them. For this reason, his plays are classic in scheme : certainly he does not seek to unify by place or time : but he eliminates everything which might distract us : he refuses the ornament of detail if this might spoil the whole. He does not want us to be too moved, so that at each moment we are entirely free to listen, see and understand. However, he speaks to us of a terrible monster —ourselves. But he wishes to speak of it without terrifying us : the result, as you will see, is an image at once unreal and true, celestial, imperceptible and multicoloured where violence, crime, madness and despair are the subject of calm contemplation like those monsters of which Boileau speaks, " imitated by art ".

*

Should we think from this that we must remain unmoved in our seats while on the stage they scream, torture and kill? No, for these murderers, these victims and these tyrants are none other than ourselves. Racine also spoke to his contemporaries about themselves. But he was careful to present them through the wrong end of the telescope. In his preface to *Bajazet* he apologises for presentn g a recent happening on the stage : " Tragic characters should be looked at with a different eye from that normally used for people to whom we are very

fois ou bien il n'a jamais existé, la réalité se dissout dans la pure apparence; mais ces faux-semblants nous révèlent les lois véritables qui régissent la conduite humaine. Oui, pour Brecht, comme pour Sophocle, comme pour Racine, la Vérité existe : l'homme de théâtre n'a pas à la *dire*, mais à la *montrer*. Et cette entreprise orgueilleuse de montrer les hommes aux hommes sans recourir aux sortilèges douteux du désir ou de l'effroi, c'est, à n'en point douter, ce qu'on nomme un classicisme. Brecht est classique par son souci de l'unité : s'il existe une vérité totale, le véritable objet théâtral, c'est l'événement tout entier qui brasse les couches sociales et les personnes, qui fait du désordre individuel le reflet des désordres collectifs et dont l'évolution violente met au jour les conflits et l'ordre général qui les conditionne. Pour cette raison, ses pièces ont une économie classique : certes, il ne se soucie pas d'unifier par le lieu, par le temps; mais il élimine tout ce qui risque de nous distraire; il refuse les inventions de détails s'ils doivent nous faire manquer l'ensemble. Il ne veut point *trop* émouvoir pour nous laisser à chaque instant l'entière liberté d'écouter, de voir et de comprendre. Pourtant, c'est d'un monstre terrible qu'il nous parle : du nôtre. Mais il veut en parler sans nous terroriser; le résultat, vous allez le voir : une image irréelle et vraie, aérienne, insaisissable et multicolore, où les violences, les crimes, les folies et le désespoir deviennent l'objet d'une contemplation calme comme ces monstres « par l'art imité » dont parle notre Boileau.

Faut-il donc penser que nous allons rester impassibles sur nos sièges pendant qu'on crie, qu'on torture et qu'on tue sur la scène? Non, puisque ces assassins, ces victimes, ces bourreaux ne sont autres que nous. Racine, lui aussi, parlait d'eux-mêmes à ses contemporains. Mais il avait soin de les faire voir par le gros bout de la lorgnette. Dans la préface de *Bajazet*, il s'excuse d'avoir porté sur la scène une histoire récente : « Les personnages tragiques doivent être regardés d'un autre œil que nous ne regardons d'ordinaire les personnages que nous avons vus de si près. On peut dire que le respect

Berliner Ensemble : LEBEN DES GALILEI (La Vie de Galilée).
Scène du Carnaval. M : Benno Besson et Jean Soubeyran.

*Berliner Ensemble :* LEBEN DES GALILEI *(The Life of Galileo).*
*Carnival Scene. M : Benno Besson and Jean Soubeyran.*

close. One can say that the respect that one has for the hero increases in proportion to the distance he is withdrawn from us... The remoteness of countries somehow makes up for too great a proximity in time. " There is a good definition of what Brecht himself calls " the effect of remoteness ". For the respect of which Racine speaks, when it concerns the bloodthirsty Roxane, is primarily and exclusively a means of severing all contact. He shows us our loves, our jealousies, our thoughts of murder and he shows them to us in cold blood, set apart, inaccessible and terrible, the more strange because they are our own, that we believe we can control them and that they unfold beyond our reach with a pitiless strictness which we discover and recognise at the same time.

qu'on a pour le héros augmente à mesure qu'il s'éloigne de nous... L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité de temps. » Voilà une bonne définition de ce que Brecht, à son tour, nomme « effet d'éloignement ». Car le respect dont parle Racine, quand il s'agit de la sanguinaire Roxane, c'est surtout, c'est exclusivement une manière de couper les ponts. On nous montre nos amours, nos jalousies, nos rêves de meurtre et on nous les montre à froid, séparés de nous, inaccessibles et terribles, d'autant plus étrangers que ce sont les nôtres, que nous croyons les gouverner, et qu'ils se développent hors de notre atteinte, avec une impitoyable rigueur que nous découvrons et reconnaissons tout à la fois. Tels sont aussi les personnages de Brecht :

Schauspielhaus Bochum : L'Opéra de Quat'Sous,
Brecht-Weill. M : Hans Schalla. D : Max Fritzsche.

*Bochum Schauspielhaus :* The Threepenny Opera,
*Brecht-Weill. M: Hans Schalla. D: Max Fritzsche.*

The characters of Brecht are also like this : they astonish us like Papuans or Kanakas and we see ourselves in them without our amazement in any way diminishing. These conflicts, grotesque or dramatic, these mistakes, these weaknesses, these miseries and complicities are all ours. If only there were a hero : the onlooker, whoever he may be, likes to identify himself with those exalted characters who, for themselves and for everyone, reconcile opposites and make Good overcome Evil. Whether burnt alive or cut into small pieces, he goes home on foot, if the night be fine, whistling and happy. But Brecht puts no heroes on the stage nor martyrs—or rather, if he tells the life of a new Joan of Arc, he makes her a child of ten : we are not allowed to identify ourselves with

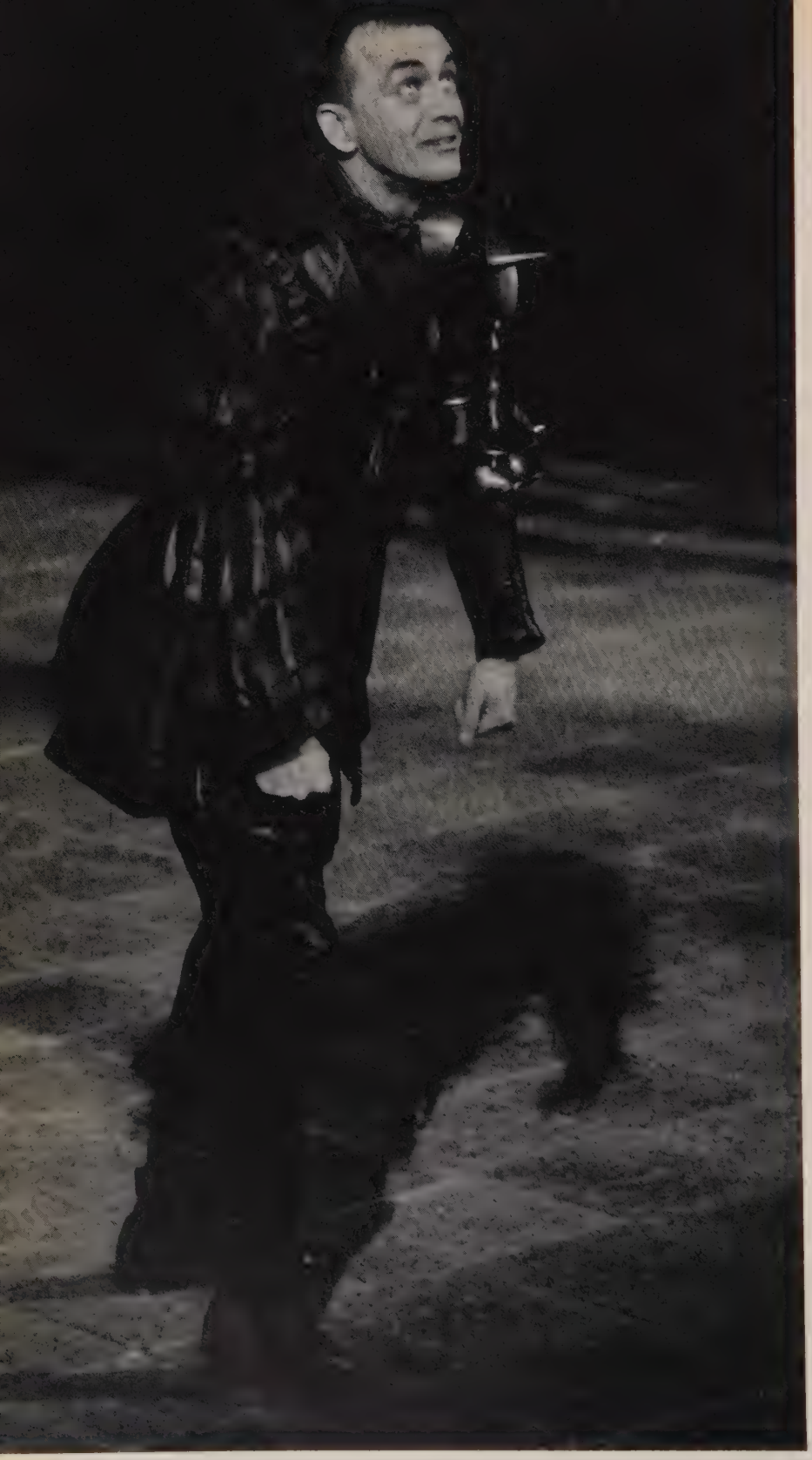
ils nous étonnent comme des papous, comme des canaques et nous nous retrouvons en eux sans que notre stupeur diminue. Ces conflits, grotesques ou dramatiques, ces fautes, ces veuleries, ces misères, ces complicités, tout est nôtre. Si, du moins, il y avait un héros : le spectateur, quel qu'il soit, aime s'identifier à ces personnages d'élite qui opèrent en eux et pour tout le monde la réconciliation des contraires et la destruction du Mal par le Bien. Même brûlé vif, même coupé en morceaux, il rentre chez lui à pied, si la nuit est belle, en sifflotant, rassuré. Mais Brecht ne met pas de héros en scène, ni de martyrs — ou bien, s'il raconte la vie d'une nouvelle Jeanne d'Arc, c'est une enfant de dix ans : nous n'aurons pas la chance de nous identifier à elle; tout au contraire, l'héroïsme,

her : on the contrary, heroism imprisoned in childhood appears to us the more inaccessible. That is to say that there is no individual salvation, it is the whole of society that must change : and the function of the dramatist remains that " purification " of which Aristotle spoke; he shows us what we are : victims and accomplices at the same time. This is why the plays of Brecht move us. But our emotion is rather special : it is a constant uneasiness, since we are the play suspended in a contemplative calm—since we are the onlookers. This uneasiness does not disappear when the curtain falls; instead it increases, it joins our daily uneasiness, unconscious, manifest in dishonesty and evasion, and it is this which shows it up. Purification today goes by another name : the awakening to reality. But was it not also an awakening to reality—in another day and with quite another social and ideological context—this calm and severe uneasiness provoked in the 17th century by *Bajazet* or *Phèdre* in the soul of a woman who, seeing them for the first time, suddenly discovers the inflexible law of human passions? It is for this reason that the theatre of Brecht, this Shakespearian theatre of revolutionary negation, appears to me also—without the dramatist ever having intended it—like an extraordinary attempt to resume the classic tradition in the twentieth century.

enfermé dans l'enfance, nous paraît d'autant plus inaccessible. C'est qu'il n'y a pas de salut individuel : il faut que la Société se change tout entière; et la fonction du dramaturge reste cette « purification » dont parlait Aristote; il nous découvre ce que nous sommes : victimes et complices à la fois. C'est pour cela que les pièces de Brecht émeuvent. Mais notre émotion est très singulière : c'est un malaise perpétuel — puisque nous sommes le spectacle en suspens dans un calme contemplatif — puisque nous sommes les spectateurs. Ce malaise ne disparaît pas quand le rideau tombe; il grandit, au contraire, il rejoint notre malaise quotidien, ignoré, vécu dans la mauvaise foi, dans la fuite et c'est lui qui l'éclaire. La « purification » s'appelle aujourd'hui d'un autre nom : c'est la prise de conscience. Mais n'était-ce pas aussi une prise de conscience — en un autre temps, avec un tout autre contexte social et idéologique — ce calme et sévère malaise provoqué au XVIIe siècle par *Bajazet* ou par *Phèdre* dans l'âme d'une spectatrice qui découvrait tout à coup l'inflexible loi des passions humaines? C'est pour cela que le théâtre de Brecht, ce théâtre shakespearien de la négation révolutionnaire, m'apparaît aussi — sans que son auteur en ait jamais eu le dessein — comme une extraordinaire tentative pour renouer au XXe siècle la tradition classique.

JEAN-PAUL SARTRE

BERLINER
ENSEMBLE



Hans Messemer dar
Goetz du DIABLE ET L
BON DIEU de Jean-Pa
Sartre. M: Hans Scha
la. D: Max Fritzsch

*Hans Messemer*
*Goetz in* LUCIFER AN
THE LORD *by Jean-Pa*
*Sartre. M : H. Schal*
*D : Max Fritzsche.*

# WEDEKIND'S MODERNISM

# NOTRE CONTEMPORAIN WEDEKIND

*DURING this first season, Hans Schalla, Director of the Bochum Schauspielhaus, presented three different plays.*

*The first, the* Threepenny Opera, *was a tribute to Bertolt Brecht.*

*The second was a revival of* Le Diable et le Bon Dieu (*Lucifer and the Lord*) *by Jean-Paul Sartre which was an outstanding success at the Third Paris Festival.*

*As for the third, this was a work that is little known in France—Wedekind's* Marquis of Keith—*about which Hans Schalla has written the following.*

*AU cours de cette première saison, Hans Schalla, Directeur du Schauspielhaus de Bochum, a présenté trois spectacles différents.*

*Le premier entrait dans le cadre de l'hommage à Bertolt Brecht, il s'agissait de* L'Opéra de Quat'Sous.

*Le second reprenait* Le Diable et le Bon Dieu *de Jean-Paul Sartre, qui avait obtenu, au cours du 3e Festival de Paris, un très vif succès.*

*Quant au troisième, c'était une œuvre peu connue en France,* Le Marquis von Keith *de Wedekind dont Hans Schalla nous parle ici.*

WHAT does Wedekind stand for today? Is his work still able to move the public and arouse discussion? The answer is in the affirmative if the thought, the spirit and the intentions of Wedekind are considered. His work is nearer to us than to the audiences of 1900. The brutal experiences of two wars have opened our eyes to many things which Wedekind foretold fifty years ago.

> " Of all the plays I have written, I have always regarded *Keith* as the most accomplished artistically speaking, and the fullest from the spiritual point of view. "
>
> WEDEKIND

Wedekind placed truth above everything else. His truth is often ugly, cruel and painful. But it is the truth and not the usual conventional lie. It is in this fanatical assertion of truth that Wedekind's ethics lie and which perhaps provides today the essential link between Wedekind and ourselves. If Jean-Paul Sartre could say that existentialism is

QUE représente aujourd'hui Wedekind? Son œuvre peut-elle encore émouvoir le public, soulever des discussions? La réponse est « oui » si l'on considère la pensée, l'esprit et les intentions de Wedekind. Son œuvre est plus proche de nous que du public de 1900. Les épreuves brutales de deux guerres nous ont appris à voir bien des choses que Wedekind prévoyait il y a un demi-siècle.

Wedekind plaçait toujours la vérité au-dessus de tout. Cette vérité est souvent laide, cruelle et pénible. Mais elle est la vérité, et non le mensonge conventionnel. C'est justement en cette affirmation fanatique de la vérité que consiste la morale de Wedekind; et c'est peut-être ce qui forme aujourd'hui le lien essentiel entre Wedekind et nous. Si Jean-Paul Sartre a pu dire que l'existentialisme est un humanisme parce qu'il prend

> « De toutes les pièces que j'ai écrites, j'ai toujours considéré *Keith* comme la plus accomplie sur la plan artistique et la plus dense sur le plan de l'esprit. »
>
> WEDEKIND

a kind of humanism because it takes truth as its point of departure, then we can say that Wedekind is a humanist.

Wedekind has expressed his truth in concise, brittle language, stripped of all sentimentality which could almost be described as abstract since it renounces all local colour and artifice in contrast to the naturalistic tendencies of the time when he wrote.

la vérité comme point de départ, il faut dire que Wedekind est un humaniste.

Wedekind a exprimé sa vérité dans une langue concise, dure et dépouillée de toute sentimentalité, que l'on pourrait presque qualifier d'abstraite, car elle renonce à la couleur locale, et à tout artifice, contrairement à la tendance naturaliste de l'époque où il écrivait.

Schauspielhaus Bochum : Le Marquis von Keith de Frank Wedekind.
M : Hans Schalla. D : Max Fritzsche.
Hans Messemer dans le Marquis von Keith et Rosel Schaefer dans Anna.

*Bochum Schauspielhaus :* The Marquis of Keith *by Frank Wedekind.*
*M : Hans Schalla. D: Max Fritzsche.*
*Hans Messemer as the Marquis of Keith and Rosel Schaefer as Anna.*

Wedekind's literary work is in the same tradition as Lenz and Büchner. It is interesting to note that certain French playwrights have just discovered these realists of Romanticism. Adamov has, for instance, translated Büchner and during a discussion with Ionesco, when *Amédée* was being performed

L'œuvre littéraire de Wedekind s'inscrit dans la tradition de Lenz et de Büchner. Il est intéressant de voir que certains auteurs dramatiques français viennent de découvrir ces réalistes du Romantisme. Adamov, par exemple, a traduit Büchner et, lors de la création d'*Amédée* à Bochum nous avons pu,

for the first time at Bochum, we discovered that he, too, was concerned with the same matter.

*The Marquis of Keith* ends with the words : " Life is a toboggan ". At the end of the play Keith finds himself at the bottom of the slope. He will go up again only to begin a new descent. In spite of many conflicting traits of character, could not Keith be a sketch of Sisyphus as described by Camus, or one of Beckett's clowns waiting for Godot? Isn't Keith also " projected into existence " according to the frequently expressed principle of German existentialism? Isn't he, at the end of the play, plunged into the same loneliness as Sartre's characters?

> " Keith must be played as a hot-head and not as a " viveur ". Scholtz, not as a melancholy figure but a rebel who is constantly rattling his chains. In no scene has the play a conversational tone —everything must be acted with the greatest intensity. " WEDEKIND

Costumes, stage and scenery do not belong to any particular society or epoch. They tend towards abstraction and absurdity and are situated outside time. It is this which enables Wedekind's plays to remain eternally modern like so many great literary works of all ages.

Alfred Polgar said : " He who practises the rites of unconditional truth, conjures up evil. Such is life, such is the world, this is how things are. Let us complain to God, not Wedekind. "

en discutant avec Ionesco, vérifier que ce problème le touchait.

*Le Marquis von Keith* se termine sur ces mots : « La vie est un tobogan ». Keith se trouve à la fin de la pièce en bas du tobogan.

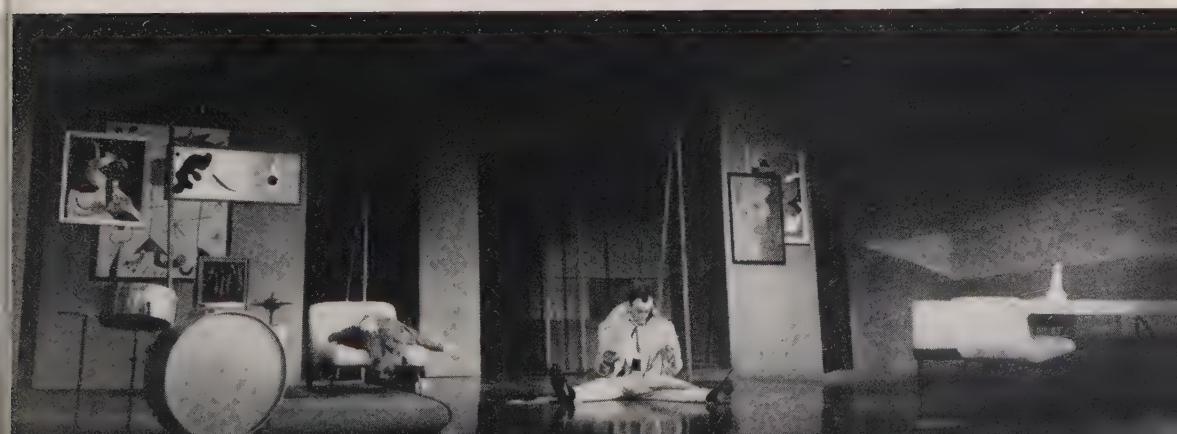
> « Keith doit être joué en cerveau brûlé et non pas en viveur. Scholtz, non pas en mélancolique, mais en révolté qui secoue sans cesse ses chaînes. Dans aucune scène, la pièce n'a le ton de la conversation. Tout doit être joué avec une grande intensité dramatique. » WEDEKIND

Il remontera pour repartir vers une nouvelle descente. Malgré bien des traits de caractère opposés, Keith ne serait-il pas une première figuration de Sisyphe décrit par Camus ou un des clowns de Beckett attendant Godot? N'est-il pas lui aussi « projeté dans l'existence », selon le principe si souvent exprimé par la philosophie existentialiste allemande? N'est-il pas à la fin de la pièce plongé dans la même solitude que les héros de Sartre?

Les costumes, la scène, et les décors n'appartiennent à aucun milieu ni à aucune époque déterminée. Ils tendent vers l'abstrait et l'absurde et se situent hors du temps. Et c'est justement ce qui permet aux pièces de Wedekind, comme à tant d'autres chefs-d'œuvre littéraires de toutes les époques, de rester éternellement modernes.

Alfred Polgar a dit : « Celui qui s'exerce au rite de la vérité inconditionnelle, fait surgir le mal. Ainsi est la vie, ainsi est le monde, ainsi sont les choses. Qu'on s'en plaigne à Dieu, non à Wedekind. »

HANS SCHALLA



# REQUIEM FOR A NUN

# REQUIEM POUR UNE NONNE

*THE great producer whose* War and Peace, *based on Tolstoi's novel, was such an outstanding success at the Third Paris Festival in* 1956, *this year presented William Faulkner's* Requiem for a Nun *at the Theatre of the Nations.*

*Piscator's conception was very different from that of Camus and sprang from Faulkner's own opinion that Evil is a part of man, Evil and Sin as well as Virtue.*

*If one has faith in man, one must have faith in him in his totality.*

*LE grand metteur en scène Erwin Piscator qui, au troisième Festival de Paris en* 1956, *avait remporté un très grand succès avec* La Guerre et la Paix *tiré du roman de Tolstoï, a présenté cette année au Théâtre des Nations une mise en scène du* Requiem pour une Nonne *de William Faulkner. Très différente de la conception de Camus, celle de Piscator entendait se réclamer directement de l'opinion de Faulkner selon laquelle le Mal est partie de l'homme, le Mal et le Péché, au même titre que la Vertu. Si l'on croit à l'homme, il convient de croire à sa totalité.*

Ensemble du Schlosspark Theater : REQUIEM POUR UNE NONNE de William Faulkner. M : Piscator. D: Franz Mertz.
De gauche à droite : Arthur Schröder (le juge), Joana Maria Gorvin (Temple Stevens) et Wilhelm Borchert (l'avocat Gavin Stevens)

*Schlosspark Theater Ensemble :* REQUIEM FOR A NUN *by William Faulkner. M : Erwin Piscator. D : Franz Mertz.*
*Left to right: Arthur Schröder (the Judge), Joana Maria Gorvin (Temple Stevens) and Wilhelm Borchert (Gavin Stevens, Attorney).*

# ORESTES
# ORESTE

Elena Zareschi
Vittorio Gassman.

*The performances of Alfieri's* Orestes *given by the Vittorio Gassman Company were of the greatest significance. We have already spoken about this production elsewhere. The care with which this great Italian actor sought to respect the rigid and massive "machine" of this tragedy, enabled him to reveal its up-to-date character—that of the exaltation of freedom.*

*Les représentations de l'*Oreste *d'Alfieri par la Compagnie de Vittorio Gassman ont été d'une très grande importance. Nous en avons parlé précédemment. Par le soin que le grand acteur italien apporta à servir la rigoureuse et solide « machine » que constitue cette tragédie, il en a rendu sensible le caractère moderne d'exaltation de la liberté.*

# TITUS ANDRONICUS

mpagnie Vittorio Gassman : RESTE de Vittorio Alfieri. M : ttorio Gassman. D : Gianni Polidori.

ttorio Gassman (Oreste), Mario Feliciani (Egisthe) et Giulio Bosetti (Pylade).

NOTHING is made out of nothing. If *Titus* was fortunately so well liked by the audiences, it was because the acting and the production developed the possibilities that were already in the play. Without these possibilities nothing could be done. After all, we all know of bad plays which good acting and good production have completely failed to save. It would make the theatre a very easy place for authors if they could be sure that in good hands every sort of bad writing could be made exciting! Naturally as a very early play *Titus* is a compound of crude but forceful qualities and of crude mistakes. But a process of cutting and searching enabled us to find in each scene strong values on which to base our work.

PETER BROOK

Shakespeare Memorial Theatre Company :
TITUS ANDRONICUS de Shakespeare. M-D-Mu : Peter Brook.
De gauche à droite: Vivien Leigh (Lavinia), Alan Webb (Marcus) et Laurence Olivier (Titus).

*Shakespeare Memorial Theatre Company :*
TITUS ANDRONICUS *by Shakespeare.* M-D- Mu *: Peter Brook.*
*Left to right: Vivien Leigh (Lavinia), Alan Webb (Marcus) and Laurence Olivier (Titus).*

*ittorio Gassman Company :*
RESTES *by Vittorio Alfieri. M :*
*ittorio Gassman. D : Gianni Polidori.*

*Vittorio Gassman (Orestes),*
*ario Feliciani (Aegisthus) and*
*Giulio Bosetti (Pylades).*

RIEN ne naît de rien. Si *Titus* a eu le bonheur d'être si fort goûté du public, c'est que l'interprétation et la réalisation développaient précisément les possibilités qui se trouvaient dans la pièce. Sans ces « possibilités » rien n'aurait jamais pu être fait. Après tout, nous connaissons tous de mauvaises pièces que la meilleure interprétation du monde et une excellente réalisation n'ont pas du tout réussi à sauver. Quel lieu privilégié pour les écrivains serait le théâtre, si l'on pouvait être assuré que, confiés à de bonnes mains, toutes sortes de médiocres ouvrages pourraient y devenir agissants!

Certes *Titus* — en tant que pièce de la toute première jeunesse de l'auteur — est un mélange de qualités brutes, mais pleines de puissance, et de fautes non moins brutes. Mais un travail de recoupement et d'analyse nous a permis de trouver dans chaque scène les solides valeurs sur lesquelles fonder notre travail.

PETER BROOK

TITUS ANDRONICUS. Vivien Le
(Lavinia) et Laurence Oliv
(Titus).

TITUS ANDRONICUS. *Vivien Le*
*(Lavinia) and Laurence Oli*
*(Titus).*

*Renaud-Barrault Company:* PARTAGE DE MIDI *(The Midday Break) by Paul Claudel. M : Jean-Louis Barrault. D : F. Labisse. Edwige Feuillère (Ysé) and and Jean-Louis Barrault (Mesa)*

Compagnie Renaud - Barrault PARTAGE DE MID de Paul Claudel M : Jean-Louis Bar rault. D : Félix Labisse. Edwige Feuillère (Ysé) e Jean-Louis Barraul (Mesa).

*" A work is no true work of art unless it issues from the deepest layers of the writers' mind, and not only from his mind but also from his guts. "*

*Paul Claudel's* MÉMOIRES IMPROVISÉS.

« Une œuvre n'est vraiment une œuvre d'art que si elle sort du plus profond de l'esprit de l'auteur, pas seulement de l'esprit mais de ses boyaux... »

MÉMOIRES IMPROVISÉS de Paul Claudel.

# CLAUDEL AS PRODUCER

IN the matter of gesture and the utilization of the actor in the way of gesture, Claudel fascinated me because I saw in him a great poet praising the importance of gesture and the importance of the beginning of the gesture.

We were in complete agreement as to the manner in which gesture began in the human body, that is to say, from the spine. It travelled to the shoulder, then to the elbow and down to the wrist. And I still seem to see him with his eighty-year-old hands making that gesture which even went as far as the finger... and the final gesture of the finger began right from the spine.

I was, so to speak, thrown by force into this venture of the *Partage de Midi*. I undertook it after having sought the advice of priests in whom I had great confidence and they almost forced me into it. They told me that it would do an enormous amount of good. So I took up this drama once more and looked at it with a fresh eye. After all these years I understood it much better. I also had to examine the drama as it then was from a point of view which I will call technical, from that of a stage " engineer ". I consequently had to make profound alterations because this drama was born of a kind of unconscious explosion of my inner feelings. Knowing the drama better, I then had to stage it. I think in this form it is superior to the first version.
*Mémoires Improvisés* by Paul Claudel and Jean Amrouche (Gallimard).

J'AI été pour ainsi dire jeté presque de force dans cette aventure du *Partage de Midi*. Je ne m'y suis aventuré qu'après avoir pris l'avis d'ecclésiastiques en qui j'avais grande confiance, qui m'y ont presque obligé, pour ainsi dire. Ils m'ont dit que ça pouvait faire énormément de bien. Alors j'ai repris ce drame, je l'ai vu de l'extérieur. J'ai beaucoup mieux compris, après tant d'années qui m'en séparent, ce qui s'était passé. J'ai eu en plus à examiner à un point de vue que j'appellerai technique, au point de vue de l'ingénieur du théâtre, le drame tel qu'il était. J'ai eu, par conséquent, à le modifier profondément parce que l'autre drame était fait d'une espèce d'explosion inconsciente de mes sentiments intérieurs. J'ai eu, connaissant mieux le drame, à le mettre en scène, comme on dit. Je crois qu'il est supérieur de cette manière à la première version...
*Mémoires improvisés* — Paul Claudel et Jean Amrouche (Gallimard Éditeur).

# CLAUDEL ET LA MISE EN SCÈNE

SUR le plan du geste, de l'utilisation de l'acteur en tant que geste, Claudel était pour moi ravissant parce que je voyais un grand poète qui prônait l'importance du geste et l'importance du départ du geste.

Nous nous sommes tout à fait entendu sur la manière dont le geste partait du corps humain, c'est-à-dire de la colonne vertébrale. Cela montait par l'épaule, cela allait au coude, cela allait au poignet... Et je le vois encore avec ses mains de 80 ans me faire ce geste-là... *(Il étend le bras)* Et cela allait même jusqu'au doigt... Et le doigt final, le geste, il était parti de la colonne vertébrale.

Il n'y avait pas de solution de continuité entre l'expression corporelle et l'expression verbale parce que le geste, comme le verbe, était le résultat d'une respiration et d'une contraction musculaire.

There was no break of continuity between bodily expression and verbal expression because the gesture, like the word, was the result of breathing and muscular contraction.

Let me explain : if the vowel is produced by a vibration of the breath— "a"—and if by a muscular contraction the consonant is added to form a syllable—" ta - te - ti - to - tu"—the syllable renders the word *plastically*. It is the result of a breath and a muscular contraction. It is a real gesture, a gesture of the mouth.

This is the explanation of the famous " bouchée intelligente".

### *ARGUMENTS EMPLOYED BY JEAN-LOUIS BARRAULT TO PERSUADE PAUL CLAUDEL TO LET HIM PRODUCE HIS PLAY*

Do you remember those words in the *Satin Slipper :* " Sin also has its purpose! " Rodriguez and Prouhèze only reach that sublimated state through the desire for and the moral acquiescence of sin. Obviously " when they launch themselves towards evil, it is with a lame foot, " for the Virgin " Mother and Patron Saint of their House, " puts mysterious obstacles in their path. But if, in contrast to the sacramental affirmative of temporal marriages, they come to prefer the sacramental negative in order to find each other again in the heavens " like a double star ", it is because they had in their hearts the intent of sin and above all because they profited from the previous experience of Ysé and Mesa.

You began at first by writing " *Sous le Vent des Iles Baléares* (In the Wind of the Balearic Islands), the final part of the *Satin Slipper*; then you put the time back and the whole life of the Conquistador and of Prouhèze appeared. But not, as yet, the whole of your life. Well then, let us put the time back again. I want to reconstruct the path which led you to the trial by fire, in the same way that pottery is fired in a kiln. *Partage de Midi* (The Midday Break) was the kiln in which you and your work were fired, in which you and your work took on their proper colour. This play marked your metamorphosis. Everything in your work which went before this test, led up to *Partage de Midi*. Everything which came after, sprang from it. This was the climax of your poetic existence.

On the level of moral influence, what are you afraid of since in this battle of the flesh and the spirit, it is the spirit which triumphs in the " transfiguration at noon ".

— In any case, I do not want any of that erotic frenzy of Act 2 which makes me shudder.

— That erotic frenzy is no longer yours—you have uttered this cry, it still echoes and now you will not be able to stifle it.

— Oh! Do you think all that no longer belongs to me and that, notwithstanding my age, I do not still feel its torment?

— One day you will give way and it will no longer be to me that you give—not this Joy, the word Joy in this connection is too feeble—but that kind of " true life ". With the *Satin Slipper* I served and I experienced the finest flowering of your poet's life, I want in some way to revive the documentary part of it. This you owe to our generation.

And if a gesture is the result of a muscular contraction and at the same time of an expansion of the chest, or of a contraction of the chest, that is to say of inhalation or exhalation, a gesture is also the resultant of breath and muscular contraction. So much so that gesture and speech have the same origin, which is breathing and muscular contraction.

We were in complete agreement with regard to music. First because Claudel had two acolytes for his music, Darius Milhaud and Honegger, who were two great friends not only personally but as artists. I knew Honegger very intimately. We had some wonderful times with Claudel and Honegger when, for the music of *The Satin Slipper*, we tapped on the table, clinked a glass and Claudel made his false teeth rattle in order to provide the themes. Mean-

Je m'explique : si la voyelle est créée par une vibration du souffle : « a »... et que par une contraction musculaire la consonne vient former la syllabe : « ta - te - ti - to - tu »... la syllabe donne le verbe *plastiquement*. C'est la résultante d'un souffle et d'une contraction musculaire. C'est un geste véritable, un geste buccal.

C'est l'explication de la fameuse « bouchée intelligente ».

Et si un geste est le résultat d'une contraction musculaire et en même temps d'un soulèvement de poitrine, ou d'une contraction de la poitrine, c'est-à-dire une inspiration ou une expiration, un geste est aussi la résultante d'un souffle et d'une contraction musculaire. Si bien que geste et verbe ont la même source, prennent leur vie au même lieu qui est la respiration et la contraction musculaire.

Sur le plan de la musique on s'entendait absolument. D'abord parce qu'il avait deux servants pour sa musique qui étaient Darius Milhaud et Honegger, non seulement deux grands amis sur le plan humain, mais deux grands artistes amis. J'étais vraiment très lié avec Honegger. Nous avons passé des moments merveilleux avec Claudel et Honegger quand, pour *Le Soulier de Satin*, nous tapions sur la table, nous faisions du bruit avec un verre, quand Claudel faisait claquer son râtelier pour donner des thèmes alors qu'Honegger, avec une

### *ARGUMENTS EMPLOYÉS PAR JEAN-LOUIS BARRAULT POUR CONVAINCRE PAUL CLAUDEL DE LUI ABANDONNER SA PIÈCE*

RAPPELEZ-VOUS cette phrase du *Soulier :* « Le Péché aussi sert ». Rodrigue et Prouhèze n'atteignent cet état sublimé que grâce au désir, au consentement moral du péché. Évidemment, « quand ils s'élancent vers le mal, c'est avec un pied boîteux » car la Vierge, « Mère et Patronne de leur Maison », dresse entre eux de mystérieux obstacles. Mais si, à l'opposition du « oui » sacramentel des mariages temporels, ils en arrivent à préférer le « non » sacramentel afin de se retrouver dans le ciel « ainsi qu'une étoile double », c'est parce qu'ils ont connu dans leur âme l'intention du péché et c'est surtout parce qu'ils ont profité de l'expérience précédente d'Ysé et de Mesa.

Vous avez commencé jadis par écrire *Sous le Vent des Iles Baléares*, dernière partie du *Soulier de Satin*; puis vous avez remonté le temps, et toute la vie du conquistador et de Prouhèze est apparue. Mais pas tout à fait encore toute votre vie. Eh bien, remontons encore le temps. Je vous ai épousé dans Rodrigue, je veux vous revivre dans Mesa. Je veux refaire votre chemin qui vous a conduit à l'épreuve du feu, comme une poterie soumise au four. *Partage de Midi* est le creuset dans lequel vous et votre œuvre avez cuit et avez pris votre vraie couleur. C'est la pièce de votre métamorphose. Tout ce qui dans votre œuvre est antérieur à cette épreuve d'alors, converge vers *Partage de Midi*. Tout ce qui lui est postérieur en jaillit. C'est l'anneau de votre aventure poétique.

Sur le plan de l'influence morale, que craignez-vous? puisque dans cette lutte de la chair et de l'esprit, c'est l'esprit qui triomphe dans la « transfiguration de Midi ».

— De toute façon, je ne voudrais plus de cette frénésie érotique du deuxième acte qui me fait frémir.

— Cette frénésie érotique ne vous appartient plus; vous l'avez jeté, ce cri, il vit sans vous, vous n'arriverez plus à l'étouffer.

— Ah! Vous croyez que tout cela ne m'appartient plus, et que malgré mon âge je n'en ressens pas toujours la torture?

— Un jour vous céderez et ce n'est plus à moi que vous donnerez non pas cette Joie — le mot Joie en ce cas est trop faible — mais cette espèce de véritable vie. J'ai servi et vécu avec *Le Soulier*, le plus bel épanouissement de votre vie de poète, j'en veux revivre en quelque sorte la partie documentaire. Vous devez cela à notre génération.

while Honegger with great simplicity, took down all the rumblings we produced. Honegger noted all this and then with an understanding that was ingenious in its simplicity, produced exactly the music required, completely complying with Claudel's art.

I think, too, that in this matter, Claudel had a kind of intuition, a very subtle understanding, perhaps because of his contacts with the Far East and Far Eastern music, a music which has more immediate dramatic qualities, it seems to me, than Western music which is here and there beautiful and which sometimes plays a too independent rôle in many scores written for the theatre.

Regarding tricks of production Claudel was unusual. He had a reputation for extraordinary ideas. But if they seemed extraordinary at first, they always had a nucleus of something really new. This was because Claudel acted upon feeling first and afterwards tried to understand what he had felt.

He had, in particular, one gift which was exceptional for a man of letters, a dramatist or a writer, that of knowing what would act as the catalyst of a situation.

When we staged *L'Echange*, for instance, it was Claudel who thought of the child's swing. As soon as we thought of putting a swing on the stage (which looked odd), we found that it was this which sparked off the whole production. This swing which goes backwards and forwards, like the way of life of these people, is truly the symbol and the attribute of Louis Laine.

Similarly in *Le Partage de Midi* (The Midday Break) there was the " omega " of the Chinese cemetery with its arms reaching out to catch you. It was like a kind of snare, the arms which would one day keep you. This omega did not exist in the beginning but was discovered by Claudel during production. Then there was the rocking-chair, still the same swinging motif, which we find throughout his life.

There is a theme which recurs constantly in Claudel's work : the theme of departure, of indecision and escape. Tête d'Or says :

" I have gone away, leaving the family faces... "

Regarding the details of his production, there was always Claudel's lack of respect for his text. It was, I think, a token of power. Claudel has always been reproached with creating new versions. He was a simple man who regarded his work as something apart from himself, who looked at it as though he were a spectator in the audience.

JEAN-LOUIS BARRAULT

Edwige Feuillère (Ysé) et Jean-Louis Barrault (Mesa).

*Edwige Feuillère (Ysé) and Jean-Louis Barrault (Mesa).*

Jean-Louis Barrault, Edwige Feuillère et Jacques Dacqmine (Amalric).

*Jean-Louis Barrault, Edwige Feuillère and Jacques Dacqmine (Amalric).*

très grande simplicité, notait tous les borborygmes que l'on pouvait éructer. Honegger notait cela et puis, avec une compréhension géniale par sa simplicité, il apportait la musique exactement qu'il fallait, répondant totalement à l'art de Claudel.

Je crois d'ailleurs qu'en ce point Claudel avait une sorte d'intuition, une initiation beaucoup plus raffinée, peut-être à cause de sa fréquentation de l'Extrême-Orient, et de la musique d'Extrême-Orient, qui est une musique ayant des vertus dramatiques plus immédiates, il me semble, que la musique occidentale, qui est tout à coup très belle et qui quelquefois fait cavalier seul dans la partition musicale qu'on met au service du théâtre.

Concernant les trouvailles de la mise en scène proprement dite, Claudel était exceptionnel. Il avait la réputation d'avoir des idées saugrenues. Mais en fait, si cela paraissait quelquefois saugrenu pendant les premiers temps, il y avait toujours à l'intérieur quelque chose qui était vraiment nouveau et cela parce que Claudel vivait par la sensation d'abord, et ensuite essayait de comprendre ce qu'il avait senti.

Il avait, notamment, une chose exceptionnelle pour un homme de lettres, un écrivain de théâtre, pour un auteur, il avait le don de trouver l'objet catalyseur d'une situation.

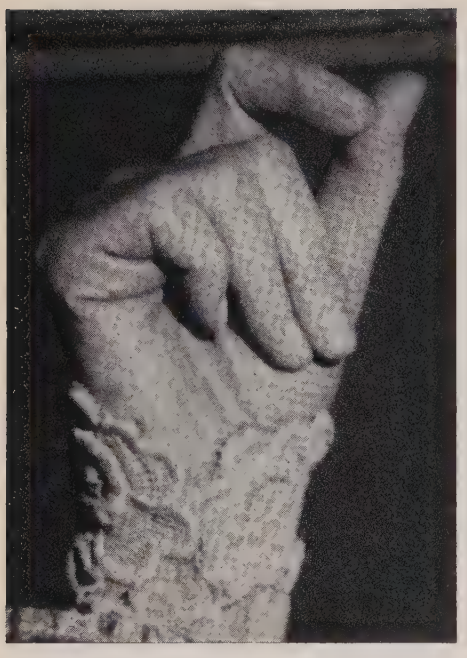
Quand nous avons monté *L'Échange*, par exemple, c'est lui qui a imaginé cette balançoire. Eh bien, dès que l'on a eu imaginé de mettre une balançoire sur la scène (ce qui avait l'air saugrenu), cette balançoire a été vraiment l'étincelle de toute la mise en scène. Ce côté qui ne tient à rien, où l'on va et vient comme ça, comme la balançoire, c'est vraiment la représentation, c'est l'attribut, c'est l'objet de Louis Laine.

Il y a eu ainsi également dans *Le Partage de Midi* l'oméga du cimetière chinois, comme des bras qui viennent vous chercher. C'est une espèce de piège, des bras qui vous garderont un jour. Cet oméga n'existait pas d'abord, et Claudel l'a trouvé au cours de sa mise en scène. Il y avait également ce rocking-chair, toujours la balançoire que l'on retrouve tout au long de la vie de Claudel.

Car il y a un thème qui revient toujours dans l'œuvre de Claudel : c'est le thème du départ, le thème de l'indécision, le thème de la fuite. Tête d'Or dit :

« Je suis parti laissant les figures de famille... »

Sur le plan alors du détail de la mise en scène, il y avait le manque aussi de respect de son texte. C'était, je crois, un signe de puissance. On a toujours reproché à Claudel de refaire ses versions. C'était un simple qui regardait ses œuvres comme un objet séparé de lui-même et qui les recevait comme un spectateur.

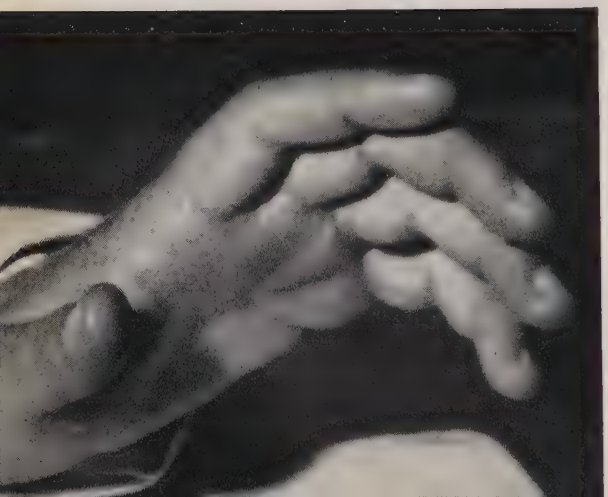


« Claudel appuyait toujours son jeu sur des objets, sur les genoux, sur le bout des doigts, sur le regard. Il avait été très frappé par les yeux des Japonais. »

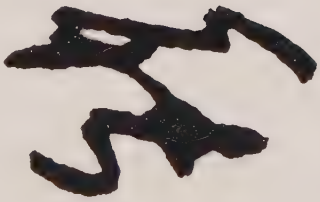
(Jean-Louis Barrault)

*« Claudel always made use of externals as the basis of his acting : the knees, the finger tip, the glance. He had been very impressed with the eyes of the Japanese. »*

*(Jean-Louis Barrault)*



# NOH THEATRE



# THÉATRE DU NO

NOH drama gives the impression of a materialized dream which a too sudden movement or one foreign to the convention would immediately shatter. It is essential that the attention of the actors should not stray for one moment, that they should move in a kind of trance and that even when they weep or when they kill, they only raise an arm deadened by sleep. A noble once told his fencing master to watch a certain famous Noh actor and to fall upon him with a naked sword if he saw that his attention wavered for a single moment. At the end of the play, the frustrated swordsman nevertheless declared that for a fraction of a second there had been a hesitation. A grain of sand upon the immaculate floor of the stage had been the reason.

All movements are governed by a kind of hypnotic understanding in harmony with that music over there which is our suffering, a steady flow interrupted by sudden climaxes, and this chorus which is our memory. The actor does not support himself on the ground with that step which is like an effort exerted against gravity, he glides on a luminous surface and only his toes which rise and fall indicate his progress. One could say that with the weight and the fold of the huge robe, every gesture has to overcome death and that it is the slow copy in eternity of a dead passion.

PAUL CLAUDEL

LE Nô donne l'impression d'un rêve matérialisé qu'un mouvement trop brusque ou étranger à la convention détruirait sur le champ. Il est essentiel que l'attention des acteurs pas un moment ne divague, qu'ils se meuvent dans une espèce de transe et que, même pour pleurer ou tuer, ils ne lèvent qu'un bras amorti par le sommeil. Un seigneur avait dit à son maître d'escrime de surveiller certain fameux acteur de Nô et de fondre sur lui l'épée nue s'il le voyait un seul instant découvert par la distraction. A la fin de la pièce, le gladiateur déjoué déclara cependant que pendant une fraction de seconde une ouverture s'était faite. Un grain de sable sur le miroir immaculé de la scène en était la cause. Tous les gestes sont dictés par une espèce de pacte hypnotique, en harmonie avec cette musique là-bas qui est notre douleur, un flux inépuisable entrecoupé de ressauts, et ce Chœur qui est notre mémoire. L'acteur ne prend pas appui sur le sol, de ce pas qui est un effort contre le poids; il glisse sur une surface lumineuse et seuls les doigts de pieds qui se relèvent et s'abaissent constatent chacun de ses progrès. On dirait que chaque geste a à surmonter, avec le poids et le repli de l'immense vêtement, la mort, et qu'il est la lente copie dans l'éternité d'une passion défunte. »

PAUL CLAUDEL

Théâtre du Nô de Toky
Personnage du lion da
le Nô SHAKUKYO.

石 橋

*Tokyo Noh Theatre.*
*Character of the L*
*in the Noh :* SHAKUK

# RESERVE OF THE BODY

RIKYU SEN, who introduced the tea ceremony into Japan, was once questioned on the principles of his art. " It is a matter, " he said, " of pouring hot water, of crushing the green tea in a bowl and of drinking it with deliberate gestures. " —" Anyone can master this simple matter ".—" Whoever can learn to carry out the most ordinary gestures of daily life in an absolutely correct manner, would be capable of mastering no matter what art or undertaking. "

The tea ceremony may perhaps help us to understand the Japanese Noh drama. Opera and ballet have too much action and colour. They offer little resistance to the temptation of effect. Virtuosity, moreover, is allowed full play. The handling of domestic utensils

*Sagi (The Heron)* 鷺 Sagi (Le Héron)

# LE MOUVEMENT AUX SEPT DIXIÈMES

ON interrogeait Rikyu Sen, qui introduisit au Japon la cérémonie du thé, sur les principes de son art. « Il s'agit, répondit-il, de verser de l'eau chaude, de battre le thé vert dans un bol et de le boire avec des gestes mesurés. » — « La belle affaire, le premier venu en est capable. » — « Celui qui parviendrait à exécuter de manière absolument juste les mouvements les plus banals de la vie quotidienne serait capable de maîtriser n'importe quel art et toute entreprise. »

La cérémonie du thé pourrait aider à comprendre le Nô. L'opéra, le ballet, sont trop riches d'action et de couleur. Ils n'élèvent guère de défense contre la tentation de l'effet.

spositif scénique employé par Théâtre du Nô de Tokyo.
*ıge employed by the Tokyo Noh Theatre.*

avoids any false glamour. Exaggeration would immediately become ridiculous. Only economy of gesture counts. To appreciate Noh drama a feeling is undoubtedly required not for dance or drama, but for gesture alone in its purest state, the single gesture placed at the exact moment which does not exceed its purpose.

At Kyoto, I remember an old dancer in a long, straight, plain-coloured tunic. She had no accessories. She had almost renounced movement. Now and then a movement of the feet or an arm uplifted. The briefest gesture when awaited indefinitely then had an effect which no leap, no *entrechat* could ever equal. She told me later that her constant concern, the perfection which she

Bien plus, ils offrent libre carrière à la virtuosité. Alors que le maniement d'ustensiles domestiques écarte ces faux prestiges. La surcharge y deviendrait aussitôt risible. Seule vaut l'économie du geste. Pour apprécier le théâtre de Nô, sans doute faut-il d'abord cette passion non pas de la danse ni du drame, mais du seul geste, à l'état pur, le geste unique, placé au moment exact, et qui ne dépasse pas son objet.

A Kyoto, je me souviens de cette vieille danseuse, couverte d'une longue tunique droite, unie. Pas d'accessoires. Elle avait même renoncé à bouger ou presque. Par moments, un battement de pieds, un bras levé. Le geste le plus bref, indéfiniment attendu, éclatait alors tel qu'aucun bond,

utre aspect du dispositif scéni-ıe employé par le Théâtre du Nô de Tokyo.
*nother aspect of the stage nployed by the Tokyo Noh Theatre.*

still worked to attain, was to preserve a certain unity of style between the immobility which preceded, the gesture itself and the immobility which immediately followed. The pause which suspends and the action which releases must not be contrasted dramatically, but remain on the same level and completed smoothly. However, her particular dance was only a form of entertainment. But the noble dance of the Noh, the *mai*, carries this strictness to an extreme.

★

The words of the old dancer echoed the precepts of Zeami. "The audience sometimes say that the finest moments of the Noh are those when the action remains arrested. If one tries to discover why moments without action are beautiful, we find that it is because of the inner power of the actor which upholds the play. The performer must not relax the tension where the dance or the song is interrupted. If he must pause, let it be in the word or the mime only. But let him keep all his inner powers concentrated. However, for the audience's pleasure, this must not be revealed, or perhaps only a little. If he shows his power too much he no longer keeps up the state of "forceful inaction", he is only acting, he is only using his technique. The action which occurs before and after the pause must join on naturally without shock and without the actor himself being aware of it. The art of stirring the audience depends, in the end, on the capacity of the actor to weave all his artistic faculties around his inner power."

The void as a principle of the plenum; stillness at the centre of action like the hub around which a wheel turns; the renunciation of personal preoccupations which dissipate; mastery attained by concentration; the need for an unaffected, spontaneous awakening of the conscience, as opposed to the vain efforts of dialectic; these are the Buddhist teachings which in Japan find their most vigorous expression in the Zen. One comes across them in the most varied activities of Japanese life; the arrangement of rooms and gardens; the relation of black to white in writing and painting; the use of

aucun entrechat n'eût pu l'égaler. Elle me dit plus tard que son souci, la perfection qu'elle visait encore, était de garder une certaine unité de style entre l'immobilité qui précède, le geste lui-même et l'immobilité qui revient aussitôt après. L'attente qui suspend et l'action qui libère ne devaient pas s'opposer dramatiquement, mais rester de plain-pied, sur un même niveau, pour se compléter sans heurt. Cependant, sa danse n'était qu'un divertissement. Mais la danse noble du Nô, le *mai* porte cette rigueur à l'extrême.

Les paroles de la vieille danseuse rejoignaient les préceptes de Zeami, le grand théoricien du Nô (1363-1443). « Les spectateurs disent parfois que les meilleurs moments du Nô sont ceux où l'action reste en suspens. Si l'on examine pourquoi ces moments sans action sont beaux, nous trouvons que c'est à cause de l'énergie spirituelle de l'acteur qui soutient la pièce. L'acteur ne doit pas relâcher la tension lorsque la danse ou le chant s'interrompt. S'il doit faire une pause, que ce soit dans la parole ou le mime seulement. Mais qu'il garde concentrée toute sa force intérieure. Cependant, pour la joie du spectateur, celle-ci ne doit se révéler que tout juste un peu. S'il démontre par trop sa force, l'acteur ne se maintient plus dans l'inaction pleine de vertu, il ne fait que jouer, il ne fait que de la technique. Or, l'action qui intervient avant et après les temps d'arrêt doit s'y rattacher tout naturellement, sans secousse et sans que l'acteur lui-même en soit conscient. L'art d'émouvoir le public dépend en définitive de la capacité que possède l'acteur de nouer toutes ses facultés artistiques autour de son énergie spirituelle. »

Le vide, principe du plein; la paix au centre de l'action comme le moyeu autour duquel la roue pivote; l'abandon des préoccupations individuelles qui dissipent; la maîtrise atteinte par la concentration; la nécessité d'un éveil spontané, sans apprêts, de la conscience, opposée aux vains efforts de la dialectique; ce sont là des enseignements bouddhistes qui prendront leur forme la plus hardie au Japon avec le *Zen*. On les retrouve dans les manifestations les plus diverses de la vie japonaise : l'aménagement des espaces

# 船弁慶

*Funabenkei*

the fall as a means of victory in judo. A phrase of Zeami's sums up this teaching for the Noh drama : " the actor must let his whole heart take part in the gesture but his body only three quarters of the way. The gestures are completed in thought without being carried out to the end. If the body moves with more reserve than the heart, one arouses an emotion in the audience which is transmitted by the mime but whose centre is the heart. " " Reserve of the body " and " total participation of the heart "— in this way tension never slackens. The gestures retain their power. Held back on the point of being completed, they do not dissipate their energy, but sweep, full of portent and promise of things yet to be realised.

*

Not a commentary but a résumé, not the illustration but the ideogram, the shorthand of action : a few signs and the actor has gone through a battle; a step and he has made a journey; the player sits and we understand that he has left the stage. The same applies to properties : a bamboo frame for the boat; a miniature tree for the forest; a piece of stuff on the ground, a dead body. In the play *Sanemori*, the fan first of all represents a severed head which the warrior

libres dans les maisons et les jardins; la disposition des noirs et des blancs dans la calligraphie et la peinture; l'usage de la chute pour vaincre au judo. Une formule de Zeami résume cet enseignement pour le Théâtre de Nô : « l'acteur doit faire participer au mouvement le cœur tout entier, mais le corps aux sept dixièmes seulement... On achèvera les gestes en pensée, sans les exécuter jusqu'au bout. Si le corps agit avec plus de réserve que le cœur, on créera dans le public une émotion transmise par le mime, mais dont le centre sera le cœur. » « Réserve du corps » et « participation totale du cœur » ainsi la tension ne faiblit jamais. Les gestes restent en puissance. Retenus au moment d'être achevés, ils n'épuisent pas leurs ressources, mais planent chargés de menaces et de promesses encore réalisables.

La lenteur, les silences, les arrêts du Nô sont donc le support de l'action. Le contresens est d'y voir des entraves, alors qu'il s'agit de la texture même du drame. Chaque geste est disputé, comme arraché, au néant. Surgi à l'état d'esquisse, il semble non pas joué, mais véritablement créé.

Non pas un commentaire, mais un résumé, non pas l'illustration, mais l'idéogramme, la sténographie de l'action. Quelques signes et l'acteur vient de traverser une bataille; un pas et c'est un voyage; l'acteur s'assied, il faut considérer qu'il a quitté la scène. De

picks up; an instant later, a movement of the fan indicates the running water which washes the head; finally on the word " honour " the warrior shuts the fan. Thus, in a matter of moments, the same property expresses successively an object, an action and a state of mind. This simplification of gesture and symbolic setting makes possible the quick succession of a whole series of expressions, events, of places suggested by allusions, while the actor retains the same majestic bearing.

The following is a typical construction of the Noh drama : the introduction presents a secondary character, the *waki*, " the one who stays aside ". He meets the hero, " the one who acts ", the *shite* whose identity remains for a while wrapped in mystery. One presently discovers that the play concerns the ghost of a famous warrior or perhaps that it is about a girl who is really a demon. Mad or bewitched characters which frequently appear also allow further play on hidden and dual identities, and only gradually is the truth revealed.

Noh drama is less the telling of an adventure than the creation of a character. It is a theatre not of becoming but of being. Claudel wrote that " drama is something which happens, the Noh is someone who comes into existence ".

Finally, the real identity of the *shite* is revealed. He reveals who he is by a dance which marks the climax of the performance. Thus Sanemori, the warrior whose fan, earlier, symbolised the severed head, is shown to be no other than the beheaded one himself. As a ghost he recounts, mimes and dances, the circumstances of his own death. The play generally ends with a few words of Buddhist consolation spoken by the traveller for the peaceful repose of the tormented soul.

⋆

In this way, therefore, in the Noh drama, it is not only the gestures which seem to be wrested out of nothing. Far more, starting from a vision, or a shade, it is the very reality of the leading character which must be slowly built up; it is the action itself which

même les accessoires : un cadre de bambou pour le bateau; un arbre en miniature pour la forêt; une étoffe à terre, un tué. Dans la pièce de *Sanemori*, l'éventail représente d'abord une tête coupée que le guerrier ramasse; puis l'instant d'après, une inclinaison de l'éventail signifie l'eau qui coule pour laver la tête; et enfin sur le mot « honneur », le guerrier ferme net l'éventail. Ainsi, en quelques instants, le même accessoire exprime tour à tour un objet, une action, un état d'âme. Cette simplification des gestes et décors symboliques permet de faire succéder, avec une grande rapidité, toute une série d'expressions, d'événements, de sites suggérés par des allusions, alors que la démarche de l'acteur conserve la même allure majestueuse.

Un schéma typique de Nô est le suivant : l'introduction présente un personnage secondaire, le *waki*, « celui qui est à côté ». Il rencontre le héros « celui qui agit », le *shite* dont l'identité reste quelque temps mystérieuse. On découvre enfin qu'il s'agit du spectre d'un guerrier célèbre ou encore que la jeune fille est en réalité un démon. Les personnages de folles et de possédés, si fréquents, permettent aussi de jouer sur les dédoublements d'identités, dont la vraie se révèle peu à peu.

Le Nô est moins la description d'une aventure que la matérialisation d'un personnage. C'est un Théâtre non du devenir, mais de l'être. Claudel écrira que « le drame, c'est quelque chose qui arrive, le Nô, c'est quelqu'un qui arrive ».

Enfin, la personnalité réelle du *shite* s'affirme. Elle s'affirme par une danse qui marque le point culminant du spectacle. Ainsi Sanemori, le guerrier dont l'éventail tout à l'heure symbolisait la tête coupée, n'est autre que le décapité lui-même. Sous forme de spectre, il retrace, mime et danse, les circonstances de sa propre mort. La pièce se conclut en général sur quelques mots de consolation bouddhiste que le voyageur adresse pour calmer l'âme du désespéré.

Ainsi, dans le Nô, ce ne sont pas seulement les gestes qui apparaissent une conquête sur le néant. Bien plus, à partir d'une vision, d'une ombre, c'est la réalité même du personnage principal qui doit être lentement

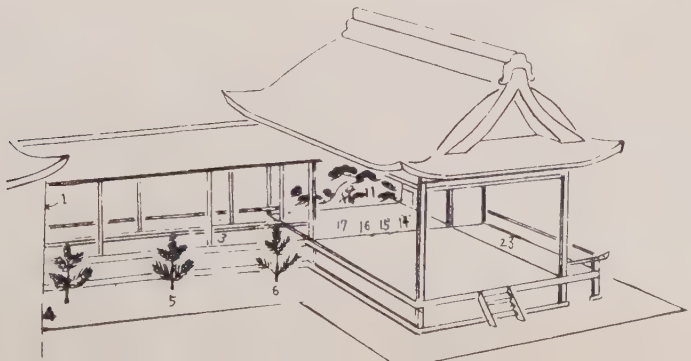
must be reconstructed, wrung from the past. This poetic distance, this appearance of a waking dream, the raising of ghosts, the conjuring up by magic, peculiar to the Noh drama, give it its lyrical movement.

To quote Zeami again : " Imitation is never more than imitation; one must render the substance. The imitator takes exterior effect for his substance. As this is not the true substance, soon there will be neither truth nor outward effect, nor indeed anything at all... Only he who sees art with the eyes of the mind can render the substance ". And, " what the learner always seeks to imitate at first is what he believes to be the skill of the great actor; but it is precisely the skill which he must never imitate. " On the contrary the purpose of the study is " to come back to his purpose full of experience gained; but this return must be made without haste. " For " only he who has meditated alone and afterwards mastered his own meditation can have style. He who thinks that it is sufficient to perform with style will never possess it. " This was also what the master of the tea ceremony taught at Kyoto; the return by a long path of meditation and study to an exalted freedom of movement. This indescribable grace, this glaze which is added to style is called " the marvellous flower ". In speaking of this, a discussion on theatre technique has to borrow the language of the mystics : " The marvellous is what exists beyond being and non-being, while including being and non-being. It demonstrates the essence of non-being in the form of a play. " This is the final definition of the Noh drama.

dégagée; c'est l'action dramatique elle-même qui doit être recomposée, conquise sur le passé. Cette distance poétique, cette allure de rêve éveillé, d'évocation d'ombres, de conjuration par la magie, propres au Nô, lui donnent son mouvement lyrique.

De Zeami encore : « L'imitation n'est jamais que l'imitation; or il faut rendre la substance. L'imitateur fait sa substance de l'effet extérieur. Comme ce n'est pas la substance authentique, bientôt il n'y a plus ni vérité, ni même d'effet extérieur, ni rien du tout... Seul celui qui connaît l'art avec les yeux de l'esprit peut rendre la substance. » Or, « ce que le disciple cherche toujours à imiter d'abord, c'est ce qu'il croit être l'habileté du grand acteur; mais c'est précisément l'habileté qu'il ne faut jamais imiter. » Au contraire, le but de l'étude est « de revenir plein d'expérience à ses débuts; mais ce retour doit être fait sans hâte. » Car « seul celui qui a médité par lui-même et ensuite maîtrisé sa propre méditation peut être élégant. Celui qui croit qu'il suffit de jouer avec élégance, celui-là de sa vie ne possédera jamais l'élégance. » C'était aussi l'enseignement du maître de thé à Kyoto : le retour par une longue discipline à la souveraine liberté d'allure. Cette élégance indéfinissable, cette transparence qui vient s'ajouter au style est nommée la « fleur merveilleuse ». Pour en parler, le traité de technique théâtrale rejoint le langage des mystiques : « Le merveilleux, c'est tout ce qui est au delà de l'être et du néant tout en couvrant l'être et le néant. Il manifeste l'essence du néant sous forme de spectacle. » Telle est l'ultime définition du spectacle de Nô.

N. BAMMATE



# EUGENE O'NEILL'S POSTHUMOUS PLAYS

# L'ŒUVRE POSTHUME D'O'NEILL

*Karl-Ragnar GIEROW*

*IN connection with the performance in Paris of O'Neill's* Long Day's Journey into Night *by an American company featuring such stars as Florence Eldridge and Fredric March, we thought it apt to ask Mr. Karl-Ragnar Gierow, Manager of the Dramatiska Teater—the Royal Dramatic Theatre—of Stockholm to write an article. The reason for this was that for many years a friendly relationship had existed between the American dramatist and the Swedish theatre. First of all the Dramatiska Teater was the first European theatre to put on a play by O'Neill, viz.* Anna Christie *in 1923. Since then the following have been presented, often for the first time in Europe :* Mourning Becomes Electra, Desire Under the Elms, Days Without End, Ah! Wilderness, All God's Chillun Got Wings, The Iceman Cometh, A Moon for the Misbegotten...

*Finally, concerning* Long Day's Journey into Night, *O'Neill, expressed the wish shortly before his death that the world première of this play should take place at the Dramatiska and he actually donated this play to the theatre. Royalties due to the author from the performances will in future be paid into an " O'Neill Fund " for the benefit of actors of the Dramatiska Theatre.*

*A l'occasion de la présentation à Paris du* Long Day's Journey into Night *d'O'Neill par une troupe américaine où brillaient notamment Florence Eldridge et Fredric March, nous avons cru devoir demander un article à M. Karl-Ragnar Gierow, directeur du Théâtre Royal Dramatique (Dramatiska Teater) de Stockholm. C'est qu'une longue amitié a uni pour jamais l'auteur américain et le théâtre suédois. D'abord, le Dramatiska Teater a été la première scène européenne à présenter une pièce d'O'Neill,* Anna Christie, en *1923. Depuis, on y a monté successivement, et souvent en première européenne,* Mourning Becomes Electra, Desire under the Elms, Days Without End, Ah! Wilderness, All God's Chillun Got Wings, The Iceman Cometh, A Moon for the Misbegotten...

*A propos de* Long Day's Journey into Night *enfin, O'Neill, peu avant sa mort, a émis le vœu que sa première mondiale ait lieu au Dramatiska et il en a fait véritablement don à ce théâtre. Les sommes perçues au titre de « droits d'auteur » sont dorénavant versées à un « Fonds O'Neill » dont bénéficient les comédiens du Dramatiska.*

EUGENE O'NEILL died in November 1953. For twenty years he had been almost completely shut away from the public. After the first performance in New York of *Days Without End*, in January 1934, he more or less disappeared from view. When he was awarded the Nobel Prize, O'Neill did not come to receive it, for alleged reasons of health. Again for health reasons, he stood

EUGÈNE O'NEILL est mort en novembre 1953. Depuis vingt ans il vivait à peu près complètement retiré de la vie publique. Il avait, en quelque sorte, disparu après la création à New York de *Days Without End.* Lorsque le prix Nobel lui fut décerné, O'Neill n'alla même pas le chercher, sous prétexte que sa santé ne le lui permettait plus. C'est encore le prétexte de sa santé qu'il avança

aside when Western writers were plunged into the vortex of the Second World War.

Persistent rumours then began to circulate of the incredible productivity of the hermit-playwright in his solitude. There was talk of a vast series of plays, of a dramatic cycle on a scale that would make even his own

pour se tenir à l'écart de la mobilisation des écrivains à l'occasion de la deuxième guerre mondiale.

C'est alors que se mirent à circuler les bruits les plus surprenants sur l'incroyable productivité de l'ermite-dramaturge. On parlait de gigantesques suites de pièces,

The American National Theatre and Academy (A.N.T.A.) : LONG DAY'S JOURNEY INTO NIGHT (Long Voyage vers la Nuit) d'O'Neill. M : José Quintero. D : David Hays. Bradford Dillman et Florence Eldridge.

*The American National Theatre and Academy (A.N.T.A.):* LONG DAY'S JOURNEY INTO NIGHT *by O'Neill. M: José Quintero. D: David Hays. Bradford Dillman and Florence Eldridge.*

*Strange Interlude* and his equally astonishing *Electra* trilogy seem insignificant in comparison. The rumours were not without foundation; O'Neill himself was at their origin. But no plays were forthcoming.

The year after peace was concluded, he submitted a play for performance in New York, his only new published work for twelve years, *The Iceman Cometh.* To attend rehears-

d'un cycle dramatique immense, auprès de quoi *Strange Interlude* et sa trilogie d'*Électre* pourtant impressionnante se trouvaient réduits à des proportions ordinaires. O'Neill lui-même était à l'origine de ces rumeurs.

En 1946, il donna une pièce à New York, la seule œuvre qu'il eût publiée depuis douze ans : *The Iceman Cometh.* Pour suivre les répétitions, il sortit quelque temps de sa réclusion

als, he broke his voluntary "quarantine" for a short time and was seen once more in New York. Contrary to his usual custom, he allowed himself to be interviewed by the Press concerning his current plans. It was clear to everyone present that whatever the truth about his plans might be, it was a broken man who cherished them. After this he vanished again. Two years later there was a rumour that he had destroyed the whole of the great dramatic cycle of which he had spoken with the exception of one play—in other words, that he had destroyed all his manuscripts except one. In the autumn of 1952 he published *A Moon for the Misbegotten*: after this no more was heard of him until news of his death was received.

The cause of death was pneumonia, but opinion was divided concerning the long sickness preceeding it. Nobody knew what had caused the symptoms he presented; his gait became more and more unsteady, his movements more uncertain, his speech slurred, his hands fumbled when he tried to light a cigarette. According to one interpretation he was suffering from Parkinson's disease. According to another, he drank too much. His aversion to public appearances, his grandiose plans and the report that he had destroyed his manuscripts seemed to confirm the latter view, particularly as he himself never made any secret of his fondness for alcohol. Did he perhaps seek to hide in solitude his progressive deterioration and were the wild rumours of his prolific production, first under seal and later destroyed, the product of impotent effort or the hallucinations of a brain already in a state of dissolution? The autopsy, however, and the literary works he left behind him, throw a different light on the matter.

During all these years of seclusion, O'Neill was working on projects which, if he had had the physical strength and the time to finish them, would have been dramatic frescoes on a scale never before seen in any theatre. The least of these was a series of eight one-act plays entitled *By Way of Obit*. Only one was completed, *Hughie*, a psychological sketch, almost a monologue, based on New York Bohemian circles in the 1920's. This

volontaire. On le vit à New York. Contra
ment à sa coutume, il donna une confére
de presse sur ses projets. Ces projets étai
ceux d'un homme brisé. Puis il disparut
nouveau. Deux ans plus tard, le bruit cou
qu'il avait détruit la totalité du grand cy
dramatique dont il avait parlé, à l'except

LONG DAY'S JOURNEY INTO NIGHT.

d'une pièce. En somme, tous ses manuscr
sauf un seul. A l'automne 1952, il pub
*A Moon for the Misbegotten*. Après cela, on
parla plus de lui que pour annoncer sa mo

Il est mort d'une pneumonie. Mais
avait été d'abord longuement malade. On
savait à quoi attribuer les symptômes qu

is now at the Royal Dramatic Theatre in Stockholm awaiting its performance.

The main projects were two separate dramatic sequences; the one having the development of the United States during 150 years as its background and theme; the other being an autobiography which he called « a dramatic *Jean-Christophe* ". To the latter belonged *The Iceman Cometh*, with motifs from his youth, *A Moon for the Misbegotten*, concerning his elder brother, and perhaps his finest play, the posthumous masterpiece *Long Day's Journey into Night*.

Jason Robards, Jr. - Fredric March.

O'Neill evidently had plans for several

présentait. Sa démarche, ses mouvements devenaient de plus en plus incertains; sa parole était hachée; ses mains tremblaient. Maladie de Parkinson ou alcoolisme? Son horreur de paraître en public, la mégalomanie de ses projets et la destruction de ses manuscrits semblèrent justifier l'hypothèse de l'alcoolisme d'autant plus que lui-même ne fit jamais mystère de son goût pour le whisky. Cherchait-il la solitude pour cacher sa déchéance, et sa production, alors sous scellés et plus tard détruite, n'était-elle que le produit d'un effort impuissant ou de l'hallucination d'un cerveau en voie de décomposition? L'autopsie d'une part et la connaissance de son héritage littéraire d'autre part nous offrent ici quelques clartés.

Pendant toutes ses années de réclusion, O'Neill travaillait à des projets qui, s'il avait eu la force physique et le temps de les terminer, auraient été des fresques dramatiques d'un format encore jamais vu au théâtre. La plus modeste était une série de huit pièces en un acte intitulée *By Way of Obit*. Une seule fut achevée, *Hughie*, une esquisse psychologique, presque un monologue, des milieux bohèmes de New York après 1920. Cette pièce est actuellement au Théâtre Royal de Stockholm, où elle attend d'être jouée.

Les grands projets, c'étaient deux suites dramatiques très distinctes. L'une, dont le fond et le sujet était le développement des États-Unis pendant cent cinquante ans. L'autre, autobiographique, un « Jean-Christophe dramatique » disait-il. A cette dernière appartenaient *The Iceman Cometh*, sur des thèmes de sa jeunesse, *A Moon for the Misbegotten*, où il s'agit de son frère aîné, et, peut-être sa meilleure pièce, le chef-d'œuvre posthume : *Long Day's Journey into Night*.

Plusieurs pièces devaient composer la série autobiographique, mais c'est à la suite historique, au « cycle » disait-il, qu'O'Neill consacra l'essentiel de ses forces. Une pièce seulement nous en est parvenue : *A Touch of the Poet*, jouée pour la première fois en mars 1957 au Théâtre de Stockholm, et parue à l'automne de cette même année à la Yale University Press. *A Touch of the Poet* devait être au début le titre du cycle dans son ensemble. Tandis que la pièce aujourd'hui

plays in the autobiographical series, but it was to the historic series, the " cycle " as he called it, that O'Neill devoted the lion's share of his energies. One play from this has reached the public, *A Touch of the Poet*, which was first performed in March of this year at the above-mentioned Stockholm theatre and was published by the Yale University Press this autumn. Confusion exists regarding this cycle, not only because O'Neill constantly changed his plans but because he altered the names of the plays within the sequence. *A Touch of the Poet* was at first the title of the whole cycle, not of a single play. The play now published was at that stage called *Hair of the Dog*. In the final sketch for the whole enormous work, this last-mentioned title is given to the concluding part while the cycle itself is now called *A Tale of Possessors Dispossessed*. On a scrap of paper dated December 18th, 1941 he has noted down what is apparently the definitive plan for the sequence as follows :

1. — *Greed of the Meek.*
2. — *Or Give Us Death.*
3. — *A Touch of the Poet.*
4. — *More Stately Mansions.*
5. — *The Calm of Capricorn.*
6. — *The Earth's the Limit.*
7. — *Nothing Lost But Honour.*
8. — *The Man on Iron Horseback.*
9. — *Hair of the Dog.*

The cycle did not include, on the other hand, two other important projects for which O'Neill had had time to make quite complete drafts before the pen dropped from his hand. The first was called *The Career of Bessie Bolan* (the name occurs in different spellings), a play in two parts whose plot, with the boom of the motor-car industry as its background, begins in the 1890's and takes us up to 1928. The second, sometimes called *The Last Conquest*, sometimes *The Thirteenth Apostle*, seems to have been a play on the metaphysical plane, with Christ and Satan as the main protagonists and, according to what Mrs. Carlotta Monterey O'Neill once told me, a finale " with all the world's church bells ringing ".

The dramatic sequence begins on Evan Harford's farm in Massachusetts one Spring

publiée s'intitulait *Hair of the Dog*. Dans le dernier dessin d'ensemble de l'œuvre, le cycle complet s'intitule cette fois : *A Tale of Possessors Dispossessed*. Sur un morceau de papier daté du 18 décembre 1941, O'Neill a noté ce qui paraît avoir été le plan définitif :

1. — *Greed of the Meek.*
2. — *Or Give Us Death.*
3. — *A Touch of the Poet.*
4. — *More Stately Mansions.*
5. — *The Calm of Capricorn.*
6. — *The Earth's the Limit.*
7. — *Nothing Lost but Honour.*
8. — *The Man on Iron Horseback.*
9. — *Hair of the Dog.*

Dans le cycle n'étaient pas compris deux autres grands projets de drames, pour lesquels O'Neill eut le temps de faire des brouillons très développés avant que la plume ne lui tombât des mains. Le premier s'appelait *The Career of Bessie Bolan* (on trouve diverses orthographes du nom), pièce en deux parties, dont l'intrigue, avec le boom de l'industrie automobile pour fond, débute vers 1890 et nous amène en 1928. Le second, intitulé, parfois *The Last Conquest*, parfois *The Thirteenth Apostle*, semble avoir été une pièce métaphysique, avec le Christ et Satan pour principaux protagonistes et, ainsi que me le dit une fois Mme Carlotta Monterey O'Neill, un finale « où sonnent toutes les cloches du monde ».

Cette suite commence à la ferme de Evan Harford dans le Massachusetts, un matin de printemps 1775. Une note montre qu'avec *The Man on Iron Horseback* le cycle était arrivé jusque vers 1880. Depuis la première scène de *Greed of the Meek*, l'auteur était parvenu, avec des révisions sans fin, à écrire complètement les six premières pièces de la suite, sinon à leur donner leur forme définitive, quand la maladie l'amena à détruire ses manuscrits. Un seul fut jugé digne d'être épargné. Des milliers de feuilles, portant des résumés, des esquisses de personnages, des généalogies, des notes de décors et des notes thématiques, sont les traces du chemin qu'il suivit vers un but qu'il n'atteignit jamais.

Un autre manuscrit pourtant est intact : *More Stately Mansions*. Peut-être O'Neill

morning in 1775. A note shows that with *The Man on Iron Horseback* the cycle had reached the 1880's. From the opening scene in *Greed of the Meek* the author had, with endless revisions, got so far that the first six plays of the sequence were completed although not perhaps in their final form, when his illness led him to destroy the manuscripts. One of these, as mentioned above, he found worthy of the stage and spared. Thousands of sheets of paper, with abstracts, sketches for characters, genealogies, stage scenery and thematic notes, remain as traces showing the road he took towards the goal he never reached. But the plays are gone. Only the names remain.

It has been discovered however, that one more manuscript remains intact, *More Stately Mansions*. It is uncertain why this play escaped the destruction that overtook the others—it may have been an oversight. But possibly, in spite of all, O'Neill may have hoped that a temporary improvement might give him the strength to complete this play also. It picks up precisely where *A Touch of the Poet* leaves off; its first scene is cast in the same place, at Con Melody's Inn, whither his daughter Sara, for some years now Mrs. Harford, has come to attend her father's funeral. In its present form, however, the play is earlier than the final version of *A Touch of the Poet*; this fact emerges from a number of discrepancies in the two plays. Apart from this, *More Stately Mansions* is an uneven work, where scenes of savage dramatic power alternate with sections which do not seem to have been finally shaped. O'Neill himself drew up a detailed plan for the revision and condensation of the play, and the copy is at present at the Royal Dramatic Theatre. The question has to be decided whether another writer could possibly revise this work which ill-health compelled O'Neill to abandon.

O'Neill did not himself know from what he was suffering, only that he suffered. The autopsy revealed his malady which could be described as a rather rare form of degeneration, whose nature has not been fully ascertained, of the cells of the cerebellum, especially of the so-called Purkinje's cells in

a-t-il espéré qu'un mieux temporaire allait lui redonner la force de compléter la pièce.

Elle reprend au moment précis où s'achève *A Touch of the Poet*. Sa première scène se situe dans le même lieu, à l'auberge de Con Melody, où sa fille Sara, depuis quelques années Mme Harford, est venue assister à l'enterrement de son père. La version que nous possédons est antérieure à celle de *A Touch of the Poet*. C'est une œuvre inégale, où des scènes d'une sauvage puissance dramatique alternent avec des passages qui ne semblent pas avoir trouvé leur forme définitive. O'Neill lui-même traça un plan détaillé pour la révision de la pièce, et le texte est actuellement au Théâtre Royal Dramatique.

LONG DAY'S JOURNEY INTO NIGHT. *Florence Eldridge -*

the cerebellar cortex. The disease cannot be checked and is incurable. It is often hereditary; the effects consist of the gradual destruction of the motor impulse system, so that the co-ordination of nerve and muscle is disturbed and at last ceases altogether. The motor impulses to arms and legs, tongue and pharynx are not transmitted and the body finally loses all control from head to foot, becoming a helpless wreck.

The autopsy leaves open the question as to whether in O'Neill's case the disease was inherited or not, only observing that the initial symptoms are generally a trembling of the hands and difficulties with speech, and that both O'Neill's mother and elder brother, who died earlier, suffered from the first of these symptoms. When one reads this, one calls to mind a remark about O'Neill by one of his fellow-students at Harvard University. He describes the budding playwright as a very shy and retiring young man —which scarcely tallies with the subject's character in other respects—and that his hands shook and he was inclined to stammer. Without knowing it, O'Neill was already a marked man.

The disease destroys only the motor impulses of the brain. The most terrible thing about it is that the cerebrum is left undamaged. O'Neill's mind remained clear, able to understand his wretchedness, able also to create, but short-circuited and cut off from the power it needed in order to function. While the disease did its work and his creative capacity was gradually severed from his possibilities of expression, there grew up in his mind, with the strength of despair, visions of new dramas doomed to get no further than scrawled notes of increasing illegibility and ever more stammering attempts at dictation. The last to date of the few great tragic dramatists, his own life was a tragedy. From the very outset, when he lifted his voice to speak or seized his pen, the words froze in his throat and his hands shook before the unknown fate that was to be his.

Sera-t-il possible de confier à un autre écrivain le soin de revoir cet ouvrage que la maladie a contraint O'Neill à abandonner?

O'Neill ne savait pas lui-même de quoi il souffrait; il souffrait, c'est tout. L'autopsie nous a révélé sa maladie : on peut la décrire comme une dégénérescence assez rare des cellules du cervelet, particulièrement des cellules dites de Purkinje. La maladie est incontrôlable dans son développement et incurable. Elle est souvent héréditaire. Elle entraîne une destruction générale du système moteur, si bien que la coordination des nerfs et des muscles est troublée, et finalement cesse entièrement. L'esprit perd finalement tout contrôle sur le corps.

La maladie dans le cas d'O'Neill était-elle ou non héréditaire? L'autopsie se contente d'observer que les symptômes initiaux sont en général un tremblement des mains et des difficultés de parole, et que la mère et le frère aîné d'O'Neill, qui moururent plus tôt, souffraient du premier de ces symptômes. On sait que, déjà à Harvard, O'Neill était un étudiant très timide et fuyant, qui bégayait et dont les mains tremblaient.

Le mal ne détruit que le côté moteur de l'organisme. Ce qui en est le caractère le plus terrible, c'est que le cerveau reste intact. La pensée d'O'Neill est restée claire; capable de comprendre sa ruine, capable aussi de créer, mais enfermée par un court-circuit. Tandis que la maladie faisait son œuvre et que sa capacité créatrice était graduellement disjointe de ses possibilités d'expression, se levaient dans son esprit, avec la force du désespoir, des visions de nouveaux drames destinés à ne pas dépasser le stade de notes gribouillées, de moins en moins lisibles, ou de tentatives encore plus trébuchantes de dictée.

La vie du dernier des dramaturges tragiques a été une tragédie, et depuis le départ, quand il élevait la voix pour parler et quand il saisissait sa plume, les mots s'arrêtaient dans sa gorge et ses mains tremblaient devant le sort inconnu qui devait être le sien.

KARL-RAGNAR GIEROW

*Director of the Royal Theatre, Stockholm*

*Directeur du Théâtre Dramatique de Stockholm*

# MEDEA - MÉDÉE

# THE DYBBUK - LE DIBBOUK

Théâtre Habimah : MÉDÉE par Robinson Jeffers, d'après Euripide. Adaptation en hébreu de Yaakov Malkin. M: Peter Frye. D: Baruch Kadari. Anna Rovina (Médée) et Shraga Friedman (Créon).

*Habimah Theatre :* MEDEA *(Euripides). Robinson Jeffers' adaptation. Hebrew version by Yaakov Malkin. M : Peter Frye. D : Baruch Kadari. Anna Rovina (Medea) and Shraga Friedman (Creon).*

*IT was to the " Habimah " theatre of Tel Aviv that the honour fell of representing the young State of Israel. It chose to present two plays of very different types :* The Dybbuk *by Anski and Robinson Jeffers'* Medea. *Faithful to the teaching of Stanislavsky that " the stage is an enchanted chair which will not allow anyone who sits in it to tell a lie ", Habimah's purpose was to demonstrate that in two such widely differing plays as* The Dybbuk *with its Jewish symbolism and mysticism and the American tragedy by Jeffers, one can discover this common ground of theatre truth.*

*At the same time, these performances testified to an extremely vital spirit of research, illustrating the words of the great philosopher Martin Buber who, speaking to Habimah, said : " We must remember that we are never absolutely right, but that right and absolute justice are found in our imperfection. When we recognise this, then we achieve true " Israelism " and can grasp the dramatic values inherent in the imperfect existence of humanity, in a world whose conflict cannot be settled except by a moral and dogmatic judgement. "*

Théâtre Habimah : Le Dibbouk par S.
Anski. M: I. Wachtangoff.
D: N. Altman.
Anna Rovina dans le rôle de Léa.

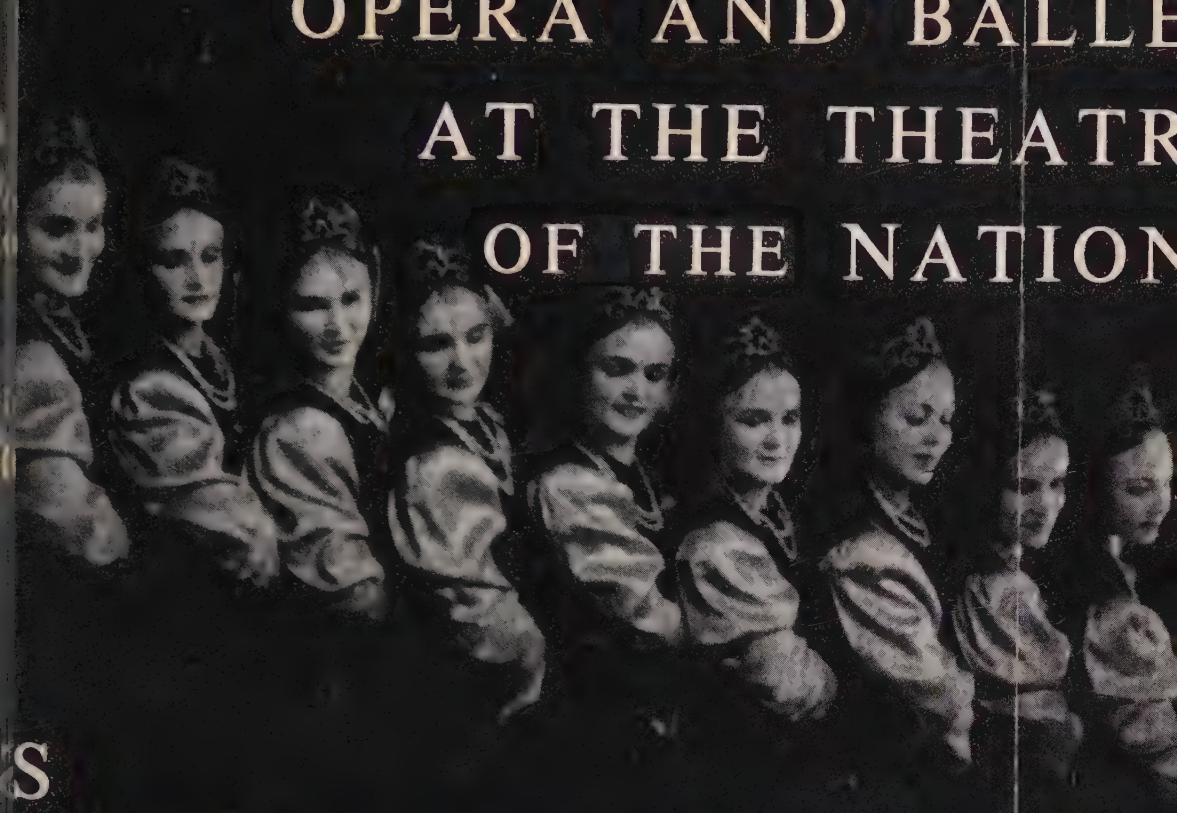
*Habimah Theatre :* The Dybbuk *by S.*
*Anski. M: I. Wachtangoff. D: N. Altman.*
*Anna Rovina as Lea.*

*C'EST au théâtre « Habimah » de Tel Aviv qu'est revenu l'honneur de représenter le jeune État d'Israël. Il l'a fait en montant deux spectacles de types très différents : le* Dibbouk *d'Anski et la* Médée *de Robinson Jeffers. Fidèle aux leçons de Stanislavski : « La scène est un siège enchanté qui ne permet pas à celui qui l'occupe de mentir », Habimah a tenu à démontrer que, dans deux styles aussi différents l'un de l'autre que le symbolisme et le mysticisme juifs du* Dibbouk *et la tragédie américaine de Jeffers, on pouvait découvrir ce lieu commun de la vérité théâtrale.*

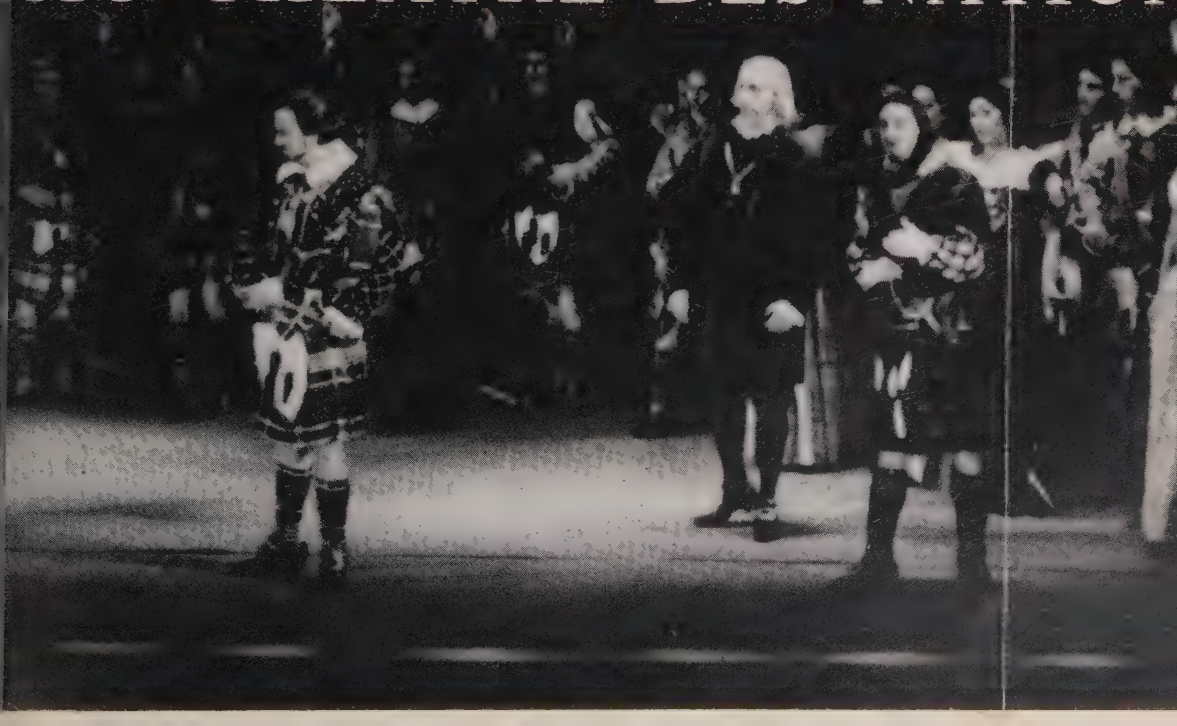
*En même temps, ces représentations témoignaient d'un esprit de recherche extrêmement vivant, illustrant la phrase du grand philosophe Martin Buber qui, s'adressant à Habimah, disait : « Nous devons nous rappeler que nous n'avons jamais absolument raison, mais que la raison et la justice absolues se trouvent dans notre imperfection. Lorsque nous reconnaîtrons cela, nous réaliserons le véritable « Israélisme », et pourrons saisir alors les valeurs dramatiques incluses dans l'existence imparfaite de l'humanité : dans un monde dont les conflits ne peuvent être résolus que par un jugement moral et dogmatique. »*

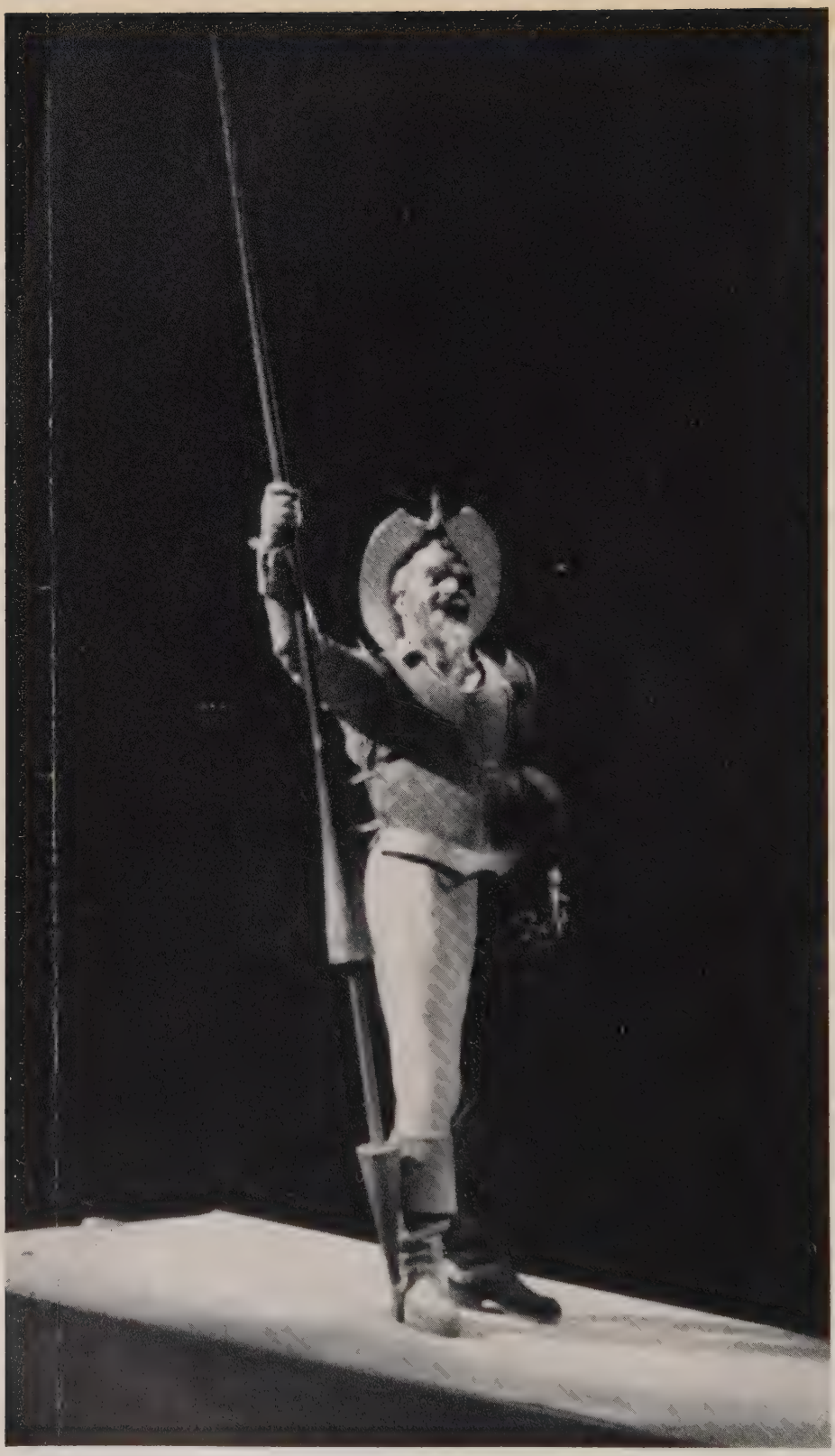
AR
LY

# OPERA AND BALLE
# AT THE THEATR
# OF THE NATION



# S
# IQUE ET CHORÉGRAPHIQU
# AU THÉATRE DES NATION





*Belgrade National Theatre Opera:* DON QUIXOTE *(Henri Cain). Mu: Massenet. M: Mladen Sabljic. D: Miomir Denic. Miroslav Cangalovic in the rôle of Don Quixote.*

Opéra du Théâtre National de Belgrade : DON QUICHOTTE de H. Cain. Mu : Massenet. M : Mladen Sabljic. D : Miomir Denic. Miroslav Cangalovic dans le rôle de Don Quichotte.

# OPERATIC PRODUCTION AND THE SEARCH FOR A STYLE

# LA MISE EN SCÈNE LYRIQUE A LA RECHERCHE D'UN STYLE

*André BOLL*

DRAMATICALLY speaking, music-drama does not obey the same rules as spoken drama : its rhythm because it is sung (and sometimes because of frequent repetitions) is consequently slower. Furthermore, this rhythm, contrary to the margin of liberty allowed to the spoken word, has already had its tempo set by the composer. This is bound to have an effect upon the movements, gestures and acting of the singers which must of necessity be different in style from those of dramatic actors. There is therefore, in my opinion, a special style of interpretation for opera.

The setting of an opera, however, hardly differs from that of a dramatic work, with the reserve that any regard for historic accuracy is superfluous, if not harmful, and that the style of this setting should follow the style of the score far more than that of the libretto in order to avoid « visual discords » which might corrupt our auditory impressions.

*

It is from this two-fold aspect that we shall examine the various productions which have been seen at the Theatre of the Nations this season.

DRAMATIQUEMENT parlant le théâtre de musique n'obéit pas aux mêmes lois que le théâtre parlé : son rythme — par suite de l'émission chantée — (et parfois aussi des fréquentes répétitions de membres de phrases) — est infiniment plus lent. En outre ce rythme, contrairement à la marge de liberté laissée au débit parlé, est déjà, dans son tempo, fixé avec précision par le compositeur. Cela ne saurait manquer d'influer sur les évolutions, les gestes, ies mimiques, des acteurs lyriques, qui ne peuvent être du même style que ceux des acteurs dramatiques. Il y a donc, à notre sens, un style d'interprétation particulier au spectacle lyrique.

En ce qui concerne la présentation décorative d'un ouvrage lyrique, elle ne se différencie guère de celle d'un ouvrage dramatique, à cette remarque près que toute considération de « vérité historique » est superflue, sinon nuisible, et que le style de cette présentation décorative doit refléter infiniment plus le style de la partition que celui du livret, afin d'éviter des « dissonances » visuelles qui risquent de dénaturer nos impressions auditives.

C'est sous ce double aspect que nous examinerons les diverses mises en scène qui ont, cette saison-ci, défilé au « Théâtre des Nations ».

L'éventail des différentes esthétiques s'y

Companie Officielle du Théâtre Lyric
Italien : La Cenerentola (J. Ferret
Mu : Rossini. M : Enrico Frigerio. I
E. Sormani. Giulietta Simionato da
le rôle d'Angelina, dite Cendrillon

*Italian Official Opera Company :*
Cenerentola *(J. Ferretti). Mu: Ross*
*M : Enrico Frigerio. D : E. Sorma*
*Giulietta Simionato as Angelina.*

The whole range of aesthetics was represented there since we were able to see examples of traditional productions *(La Cenerentola, Il Turco in Italia, Lucia di Lammermoor)* by the Official Company of the Italian Lyric Theatre; stylised productions *(La Serva Padrona, Il Filosofo di Campagna)* by the Naples Court Opera and the Venetian Opera; expressionist productions *(The Threepenny Opera)* by the Bochum Schauspielhaus; synthetic *(Don Quixotte)* by the Belgrade Opera and super-realist *(The Cunning Little Vixen)* by the Komische Oper of Berlin.

trouvait entièrement présenté puisque nous eûmes des exemples de mises en scènes traditionnelles *(Cendrillon, Le Turc en Italie, Lucie de Lammermoor)*, par la Compagnie officielle du Théâtre lyrique italien, des mises en scène stylisées *(La Servante maîtresse* et *Le Philosophe de Campagne)* par l'Opéra de cour de Naples et l'Opéra vénitien, expressionnistes *(L'Opéra de Quat'Sous)* par le Schauspielhaus de Bochum, synthétiques *(Don Quichotte)* par l'Opéra de Belgrade, super-réalistes *(Le Petit Renard Intelligent)* par le Komische Oper de Berlin.

Compagnie Officielle du Théâtre
rique Italien : Le Turc en Italie (Fe
Romani). Mu : Rossini. M : Enrico Fr
rio. Melchiorre Luise, Agostini Lazz
Nicola Rossi Lemeni et Eugenia Ra

*Italian Official Opera Company :*
Turco in Italia *(Felice Romani). I*
*Rossini. M: Enrico Frigerio. Melchi*
*Luise, Agostini Lazzari, Nicola R*
*Lemeni and Eugenia Ratti.*

TRADITION AND STYLISATION

There seems little point in dwelling upon the traditional productions of the Italian company. They were marred by that set of conventions associated with the operatic style of the late nineteenth century which is one of the main reasons why modern youth finds opera so ridiculous.

In contrast, Mr. Corrado Pavolini should be congratulated for his two charming productions of *La Serva Padrona* and *Il Filosofo di Campagna*, brisk and lively productions with their simplified and effective décors by Cristini and Polidori and the amusing costumes of Pizzi and Misa d'Andrea. The atmosphere created was exactly right for these two small and unpretentious works.

TRADITION ET STYLISATION

Il ne nous semble guère intéressant d'insister sur les mises en scène traditionnelles de la troupe italienne. Elles sont entachées de cet ensemble de conventions perpétuées par le style opéra-fin du XIXe qui est une des raisons majeures pour laquelle la jeunesse présente trouve le genre opéra un genre ridicule.

Par contre, nous féliciterons spécialement M. Corrado Pavolini, pour ses deux charmantes mises en scène de *La Servante maîtresse* et du *Philosophe de Campagne*, mises en scène alertes, enjouées, dans des décors simplifiés et efficaces de Cristini et Polidori et d'amusants costumes de Pizzi et Misa d'Andrea. C'était exactement le climat propre qui convenait à ces deux œuvrettes sans prétention.

Companie Officielle du Théâtre Lyrique Italien : LUCIE DE LAMMERMOOR (Salvatore Cammarano). Mu: Gaetano Donizetti. M: Enrico Frigerio. D: E. Sormani, d'après la maquette d'Enzo Deho. Virginia Zeani, Giacinto Prandelli et Enzo Sordello.

*Italian Official Opera Company :* LUCIA DI LAMMERMOOR *(Salvatore Cammarano). Mu: Gaetano Donizetti. M : Enrico Frigerio. D : E. Sormani, after model by Enzo Deho. Virginia Zeani, Giacinto Prandelli and Enzo Sordello.*

AN EXPRESSIONIST PRODUCTION

Hans Schalla's production of *The Threepenny Opera* is one which closely matches the work, a production which confesses its age without shame, which is that of the German expressionism of the thirties. An excellent

UNE MISE EN SCENE EXPRESSIONNISTE

La mise en scène de Hans Schalla, pour *L'Opéra de Quat'Sous*, est une mise en scène qui « colle » avec la pièce, une mise en scène qui, sans honte, avoue son âge : celui de l'expressionnisme allemand des années 1930.

Opéra de Cour de N
ples et Opéra Vénitie
La Servante M
tresse (Federico). M
Pergolèse. M: Corra
Pavolini. D : Cristi
Elena Rizzierri et Pa
Pedani.

*Naples Court Opera a*
*Venetian Opera :*
Serva Padrona *(*
*derico). Mu: Perg*
*lesi. M: Corrado P*
*volini. D: Cristi*
*Elena Rizzierri a*
*Paolo Pedani.*

Opéra de Cour de Naples et Opéra Vénitien : Le Philosophe de Campag
(Goldoni). Mu : Galuppi. M : Corrado Pavolini. D : Gianni Polidori.
Ilva Ligabue, Paolo Pedani et Elena Rizzierri.

*Naples Court Opera and Venitian Opera ;* Il Filosofo di Campagna *(Goldon*
*Mu : Galuppi. M : Corrado Pavolini. D : Gianni Polidori.*
*Ilva Ligabue, Paolo Pedani and Elena Rizzierri.*

set by Max Fritzsche, consisting of a central platform (where the pungent laments of Kurt Weil were sung) surrounded by fencing admirably created the vicious atmosphere, not entirely devoid of poetry, which is so characteristic of the work of Bertolt Brecht. Excellent costumes by Therese van Treeck. One will long remember the red-headed harlots with their painted faces dressed in vermilion, gathered under a scarlet canopy lit by the red beam of a spotlight... and of many other unforgettable scenes.

The two most original productions were those of the Belgrade Opera and the Berlin Komische Oper. Though undoubtedly original and bold, they were not entirely in keeping with the style of the musical score.

Un excellent dispositif scénique de Max Fritzsche composé d'une plate-forme centrale (où les interprètes viennent chanter les complaintes lancinantes de Kurt Weil), cernée de palissades, créait admirablement bien l'atmosphère crapuleuse, non dénuée de prolongement poétique, si caractéristique de l'ouvrage de Bertolt Brecht. Excellents costumes de Thérèse van Treeck. On se souviendra longtemps des putains rousses aux visages plâtrés, vêtues de vermillon, assemblées sous un dais écarlate, avivé par la lueur rougeoyante d'un projecteur... et de bien d'autres tableaux saisissants.

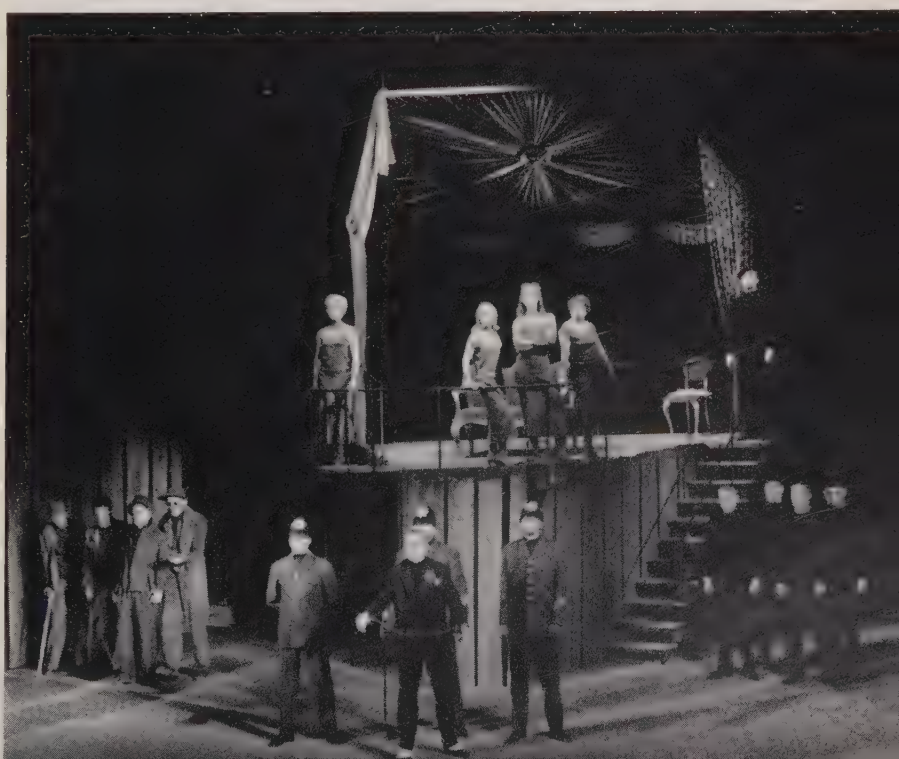
Les deux mises en scène les plus originales resteront celle de l'Opéra de Belgrade et celle du « Komische Oper » de Berlin. Originales et audacieuses, certes, mais pas entièrement en conformité avec le style musical des partitions.

### A SYNTHETIC PRODUCTION

Mladav Slavic's production with the *synthetic* settings of Miomir Denic (costumes by Mira Glisic) undoubtedly shows the way to imbue fresh life into the traditional ope-

### UNE MISE EN SCÈNE SYNTHÉTIQUE

Le spectacle de Mladav Slavic dans des décors synthétiques de Miomir Denic (costumes de Mira Glisic) ouvre incontestable-



Schauspielhaus Bochum : L'Opéra de Quat'Sous, Brecht-Weil. M : Hans Schalla. D: Max Fritzsche.

*Bochum Schauspielhaus : The Threepenny Opera, Brecht-Weil. M: Hans Schalla. D : Max Fritzsche.*

ratic production (1). It was a pity that a revolution of this kind involved a mediocre work, one of the most mediocre of Massenet's sentimental works. The music was sugary to the extreme but the settings powerfully suggested the amazing adventures of Don Quixote. In fact, Massenet was betrayed to the advantage of Cervantes. This was thanks to two outstanding actor-singers

1. Only Wieland Wagner at Bayreuth, has tried a revival of this nature of the works of his grandfather.

ment la voie à un quasi total renouveau de l'habituelle mise en scène lyrique (1). Le malheur c'est qu'une révolution de ce genre s'appliquait à un ouvrage médiocre, un des plus médiocres parmi l'œuvre du sentimental Massenet. La musique nous plonge en pleine « sucrerie » et la mise en scène et les décors évoquent, avec puissance, les mirobolantes

1. Seul, directement inspiré des idées d'Adolphe Appia (auquel on ne rend pas suffisamment hommage), Wieland Wagner à Bayreuth, a procédé, en faveur des œuvres de son grand-père, à un renouveau du même genre.

Opéra du Théâtre National de Belgrade : Don Quichotte (Henri Cain). Mu: Massenet. M : Mladen Sabljic. D : Miomir Denic. Debout sur la table : Biserka Cvejic (Dulcinée).

*Belgrade National Theatre Opera :* Don Quixote *(Henri Cain). Mu : Massenet. M: Mladen Sabljic. D: Miomir Denic. Standing on the table : Biserka Cvejic (Dulcinea).*

Miroslav Cangalovic (Don Quixote) and Lako Korosec (Sancho). Nevertheless the way opened up by the Belgrade Opera is bound to bear fruit : applied to a work of real worth it should direct operatic production towards objectives of the same order as those of Jean Vilar (following the example set by Copeau and Pitoeff) in the field of drama at the " Théâtre National Populaire ".

### A REALIST PRODUCTION

With *The Cunning Little Vixen*, Walter Felsenstein again proved that he is one of the most forceful personalities of contemporary opera. In my opinion, he is one of those rare producers who obtains from his singers preternatural performances. That of Imgard Arnold, (the Vixen) surpasses the imagination : she runs, jumps, falls, gets up, rolls on the ground then, in the most uncomfortable position, emits in a crystal-clear voice, and at the precise moment, the exact note without even bothering to throw a quick glance at the conductor's baton! Practically the same can be said about Georg Baumgartner (the Fox) and most of the cast. As for the settings and costumes for Léos Jana-

aventures du Chevalier à la triste figure. On n'a trahi Massenet que pour mieux servir Cervantès, soit. Et cela grâce à deux interprètes comédiens-chanteurs hors classe qui ont pour noms Miroslav Cangalovic (Don Quichotte) et Lako Korosec (Sancho). Néanmoins l'impulsion donnée par l'Opéra de Belgrade ne peut manquer d'être fructueuse : appliquée à une œuvre de grand style, elle doit pouvoir orienter la mise en scène lyrique vers des possibilités du même ordre que celles adoptées par Jean Vilar (à l'instar des Copeau et Pitoeff), dans le domaine dramatique, en son Théâtre National Populaire.

### UNE MISE EN SCENE RÉALISTE

Avec *Le Petit Renard Intelligent*, Walter Felsenstein s'affirme comme une des plus fortes personnalités contemporaines de l'art lyrique. C'est, à notre sens, un des rares metteurs en scène qui obtient de ses chanteurs-acteurs des performances « inusuelles ». Celles qu'accomplit Imgard Arnold (la renarde) dépassent l'imagination : elle court, saute, tombe, se relève, se roule à terre, puis, dans la position la plus inconfortable, émet d'une

cek's work, these were treated according to a realistic formula. The forest reconstructed by Rudolf Heinrich belonged to a naturalism seen under a microscope, a super-naturalism. It pleased the eye with its picturesque details. Everything here was real, pitilessly real, from the smallest toadstool to the slightest movements of the small rabbit, the frog, the cock and the hen... Amidst all this what became of the score of Janacek, the Czech composer? The magical quality was almost entirely missing. We discussed this later with Walter Felsenstein in person. Adapting a phrase of Copeau's to his own purposes, he believes

voix cristalline, à l'endroit précis, la note juste sans même éprouver le besoin de jeter un coup d'œil furtif sur la baguette du chef d'orchestre! Nous en dirons presque autant de Georg Baumgartner (le renard) et de la plupart des autres interprètes. Quant à la présentation décorative de l'ouvrage de Léos Janacek, elle a été traitée selon une formule réaliste digne de rendre jaloux Antoine de son vivant. La forêt reconstituée par Rudolf Heinrich est d'un naturalisme vu au microscope, du super-naturalisme. Elle amuse l'œil par ses détails pittoresques. Tout y est vrai, impitoyablement vrai, depuis le plus minuscule champignon jusqu'aux moindres gestes stéréotypés du petit lapin, de la grenouille, du coq, de la poule... Et dans tout cela que devient la partition du tchécoslovaque Janacek? Son aspect féerique n'y trouve guère place... Nous nous en sommes d'ailleurs expliqués avec M. Felsenstein en personne. Pour lui, reprenant à son compte une expression déjà exprimée par Copeau : « il faut rethéâtraliser l'art lyrique ». Et en

Komische Oper de Berlin : LE PETIT RENARD INTELLIGENT, de Leos Janacek. M : Walter Felsenstein. D : Rudolf Heinrich. Rudolf Asmus (le Forestier).

*Berlin Komische Oper :* THE CUNNING LITTLE VIXEN *by Leos Janacek. M : Walter Felsenstein. D : Rudolf Heinrich. Rudolf Asmus (the Forester).*

Le Petit Renard Intelligent.
Irmgard Arnold (le petit Renard) et Georg Baumgartner (le Renard).
The Cunning Little Vixen

LE PETIT RENARD INTELLIGENT. Le coq et les poules au 2e tableau.
THE CUNNING LITTLE VIXEN. *The Cock and the Hens in the Scene 2.*

" one must retheatricalize opera ". Walter Felsenstein is quite right here. We did not quite agree with him when he said : " that a performance which presupposes *culture* is not theatrical. " At the most we will concede that being aimed at the uncultured masses it was (perhaps?) difficult to procede otherwise.

What is the conclusion?

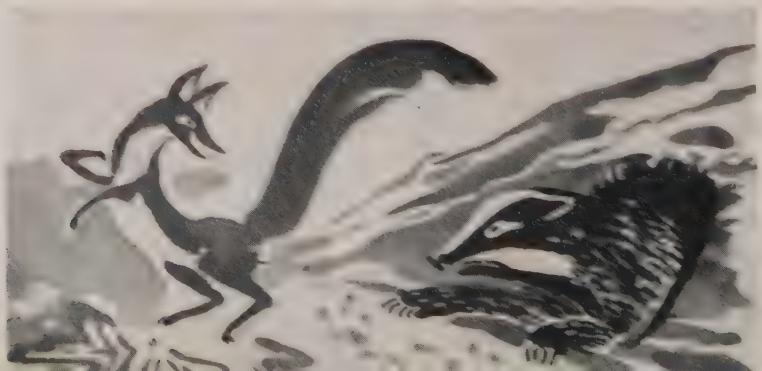
It is this—that these two productions of *Don Quixote* and *The Cunning Little Vixen* in spite of the fact that they did not respect the spirit in which the composers had conceived their works—can be regarded as two undoubted successes.

cela Walter Felsenstein a parfaitement raison. Mais nous sommes un peu moins d'accord avec lui lorsqu'il avance « qu'un spectacle qui suppose une *culture* n'est pas théâtral ». Tout au plus nous concéderons que s'adressant à des masses populaires mal cultivées, il était (peut-être?) difficile de procéder autrement.

Que conclure?

Que ces deux mises en scène (celles de *Don Quichotte* et du *Petit Renard Intelligent*) — en dépit du fait qu'elle n'ont guère respecté l'esprit dans lequel les auteurs avaient conçu leurs œuvres — peuvent être considérées comme deux réussites incontestables.

ANDRÉ BOLI



IT was to the Belgrade Opera that the honour fell of inaugurating the first season of the Theatre of the Nations.

This opened with an opera and also a programme of ballets. One was struck by the fact that the classical technique, stylized, in the words of Mr. Golea « in accordance with certain essential lines of Chinese dance and statuary », was not used in a formal manner for *The Chinese Tale* but as a means of dramatic and human expression. The biggest success was, however, *The Marvellous Mandarin*, with choreography by Dimitrije Parlic to the music of Bela Bartok, in which Dusanka Sifnios scored a personal triumph. The folk ballet *The Cuckooed Heart*, although it seemed a little long in places,

C'EST à l'Opéra de Belgrade qu'incombait justement l'honneur d'ouvrir la première saison du Théâtre des Nations.

Il le fit avec un opéra d'une part et d'autre part un spectacle de ballets. On a été frappé par le fait que la technique classique « stylisée, aux dires de M. Goléa, selon certaines lignes fondamentales de la danse et de la statuaire chinoises », n'était pas employée, pour *Le Conte Chinois*, d'une manière formaliste mais toujours comme moyen d'expression dramatique et humain. C'est cependant *Le Mandarin Merveilleux*, chorégraphie de Dimitriie Parlic sur une musique de Bela Bartok, qui emporta tous les suffrages et qui valut à sa principale interprète, Dusanka Sifnios, un véritable triomphe. Le ballet

Opera du Théâtre National de Belgrade : Le Mandarin Merveilleux. Mu Bela Bartok Ch Dimitrije Parlic D Dusan Popic

*Belgrade National Theatre Opera* THE MARVELLOUS MANDARIN *Mu Bela Bartok Ch Dimitrije Parlic D Dusan Popic*

Opéra du Théâtre National de Belgrade : Le Cœur de Pain d'Épice. Mu : Kresimir Baranovic. Ch : Dimitrije Parlic. D : Miomir Denic. Bojana Peric et Branko Markovic.

*Belgrade National Theatre Opera:* The Gingerbread Heart. *Mu: Kresimir Baranovic. Ch: Dimitrije Parlic. D: Miomir Denic. Bojana Peric and Branko Markovic.*

Opéra du Théâtre National de Belgrade : Conte Chinois. Mu : Kresimir Baranovic. Ch : Dimitrije Parlic. D : Dusan Ristic. Scène finale.

*Belgrade National Theatre Opera:* The Chinese Tale. *Mu: Kresimir Baranovic. Ch: Dimitrije Parlic. D: Dusan Ristic. Final Scene.*

Les Ballets du Théâtre de Wuppertal : MUSIQUE POUR CORDES, PERCUSSION ET CELESTA. Mu : Bela Bartok. M : Erich Walter et Heinrich Wendel. Ch : Erich Walter.

*Wupperthal Theatre Ballets:* MUSIC FOR STRINGS, PERCUSSION AND CELESTA. *Mu: Bela Bartok. M: Erich Walter and Heinrich Wendel. Ch: Erich Walter.*

Les Ballets du Théâtre de Wuppertal : JACQUES PUDDING. Mu : Hans Werner Henze. M : Erich Walter et Heinrich Wendel. Ch : Erich Walter.

*Wupperthal Theatre Ballets:* JACQUES PUDDING. *Mu: Hans Werner Henze. M: Erich Walter and Heinrich Wendel. Ch: Erich Walter.*

Ballet Soviétique: Berezka : CARROUSEL
Chorégraphie de Nadiejda Nadiejdina.

*Berioska Russian Ballet:* MERRY-GO-ROUND.
*Choreography by Nadiejda Nadiejdina.*

Ballet Soviétique Berezka : BEREZKA.

*Beriozka Russian Ballet:* BERIOZKA. *Lyric Dance.*

enchanted one with the freshness and guilelessness of its themes.

Germany was represented by the courageous and newly formed Wupperthal Ballet Company. The expressionist style of *Jacques Pudding* was rather disconcerting but Erich Walter's extremely abstract choreography for *Music for Strings, Percussion and Celesta* (Bela Bartok) captured one's attention with the subtle counterpoint of its sound structure and its gestures. But the laurels undoubtedly went to *Pelléas and Mélisande*, with music by Schoenberg. Décor, lighting effects, the dancing of Denise Laumer as well as of Erika

folklorique *Le Cœur de Pain d'Épice*, s'il parut parfois un peu long, enchanta cependant par sa fraîcheur et la pureté populaire de ses thèmes.

Puis ce fut à la courageuse troupe de ballets de Wuppertal, récemment créée, qu'échut la tâche de représenter l'Allemagne. Si le style expressionniste de *Jacques Pudding* déconcerta, la chorégraphie très abstraite d'Erich Walter pour la *Musique pour Cordes, Percussion et Célesta* de Bela Bartok retint l'attention par le subtil contrepoint de l'architecture sonore, et de celle du geste. Mais le succès alla incontestablement au *Pelléas et Mélisande*

Ballet Soviétique Berezka: LA CHAINE D'OR.

*Beriozka Russian Ballet:* THE GOLDEN CHAIN.

Ballet Soviétique Berezka : RONDE RUSSE DE JEUNES FILLES.

*Beriozka Russian Ballet:* RUSSIAN ROUND DANCE FOR GIRLS.

Mayer, Henri Lipkowsky, Egon Pinnau and finally Erich Walter himself, all showed that this young company was one of the most promising in Europe today.

Finally, Russia sent a national dance company, the Beriozka Dance Ensemble. This troupe of young girls charmed all who saw them with their extremely simple plastic motifs and technical devices of an almost child-like candour. The name of Nadezhda Nadezhdina will always conjure up pictures in the minds of all who saw her ballets of geometrical patterns, vivid and pure, of interlacing curves and arabesques and the extraordinary impression of pretty young girls gliding effortlessly and apparently weightlessly across the stage.

de Schoenberg. Tant le décor que les jeux de lumière, le fondu des enchaînements de scène et l'interprétation de Denise Laumer ainsi que d'Erika Mayer, Henri Lipkowsky, Egon Pinnau et enfin Erich Walter lui-même firent saluer cette jeune troupe comme l'une des plus prometteuses que l'Europe possède actuellement.

Enfin la Russie avait envoyé une troupe folklorique « Les Ballets Berezka ». Cette troupe composée uniquement de jeunes femmes charma, séduisit, par des motifs plastiques très simples, des éléments techniques d'une candeur presque enfantine, ainsi que le signalait Monsieur Emile Vuillermoz, des rondes, des guirlandes, des carrousels, des polkas et de petites scènes humoristiques. Le nom de Mademoiselle Nadiejda Nadiejdina restera attaché, dans la mémoire de ceux qui ont acclamé ses ballets, à des images d'une géométrie vivante et très pure, à des entrelacements de courbes et d'arabesques, et à l'extraordinaire sentiment de jeunes femmes souriantes dont les glissements semblaient délivrés de la pesanteur.

# MARGINAL ACTIVITIES

# EN MARGE DU THÉATRE DES NATIONS

## SUBSIDIARY ASSOCIATIONS

## ASSOCIATIONS ANNEXES

### *Le Club du Théâtre des Nations*

The purpose of this Club is to link the public with the activities of the Theatre of the Nations. Talks, play-readings and debates are organized for Club members who may also benefit sometimes from special terms for admission to performances of the Theatre of the Nations. The Board of the Theatre of the Nations Club is as follows :

Il a pour but d'associer le public aux activités du Théâtre des Nations. Des conférences, des lectures-spectacles, des débats sont organisés pour les membres du Club qui bénéficient parfois, en outre, de conditions particulières pour assister aux représentations du Théâtre des Nations. Le Conseil d'Administration du Club du Théâtre des Nations est ainsi constitué :

Président : Georges Lerminier; Vice-Président : Claude Rostand; Trésorier : Suzanne Delaune; Secrétaire Général : Ernest Ostrowsky; Membres : P.A. Touchard, Morvan-Lebesque, Robert Kanters, Jacques Lemarchand.

### *L'Association Internationale de la Critique*

This Association was formed at the conclusion of an International Conference held in Paris from June 7 to 14, 1956 and consists of the following :

Créée à l'issue d'un congrès international qui s'est tenu à Paris du 7 au 14 juin 1956, l'Association Internationale de la Critique Dramatique est ainsi organisée :

Présidents : Robert Kemp (France), Robert Chesselet (Belgique); Vice-Présidents : Paul Elmar (Allemagne), Alfredo de la Guardia (Argentine), Ausano Baroni (Italie), Ossia Trilling (Grande-Bretagne), Jan Kott (Pologne), Joseph Shipley (U.S.A.), Juan Guerrero Zamora (Espagne); Secrétaire Général : André Frank; Secrétaires Généraux Adjoints : Marcelle Capron, André Boll, Georges Lerminier, Paul-Louis Mignon, Jean Bergeaud.

The Association has instituted an International Card which allows critics to be recognised as such when travelling abroad.

L'association a créé une Carte Internationale qui permet aux critiques de faire connaître leur qualité au cours de leurs voyages à l'étranger.

### *L'Association Internationale des Techniciens du Théâtre*

Established after the first congress held in Paris from May 24 to 29, 1957, the International Association of Theatre Technicians consists of the following :

Créée à l'issue d'un premier congrès qui s'est tenu à Paris du 24 au 29 mai 1957, l'Association Internationale des Techniciens du Théâtre est organisée de la manière suivante :

Présidents : Jean Mourier (France) et Richard Southern (Grande-Bretagne); Vice-Présidents : Heinrich Voigt (Allemagne), Dusan Sevic (Yougoslavie), Arturo Serrano Arin (Espagne), Elina Lehtikkunas (Finlande); Commissaires français : Pierre Sonrel, Serge Lifar, Yves-Bonnat, Georges Leblanc, Yves Claoué, Théophile Miramont, Georges Lerminier; Commissaires étrangers : Jacques Huisman (Belgique), M. Magrina (Espagne), Aero Vasara (Finlande), J.F. Wood (Grande-Bretagne), Coll Abello (Espagne), M. Hammerschmidt (Allemagne).

Secrétaire Général : André Boll, assisté de Roger Turban et Denis Bablet.

### *« Connaissance du Théâtre » : Société Française des Arts et Techniques du Théâtre*

This society is to a certain extent the French equivalent of the German Association of Dramaturgy and its purpose is to establish a synthesis of all the work carried out by the different organizations connected with the theatre. A cardex has been established on theatre documentation existing in France and an inventory is being drawn up of all available material in the French

Cette société qui est en quelque sorte l'homologue français de l'Association allemande de Dramaturgie, s'est fixé pour objectif d'établir la synthèse des travaux effectués par les divers organismes s'intéressant au théâtre.

C'est ainsi qu'elle établit un fichier central de la documentation théâtrale existant en France et qu'elle procède à l'inventaire des matériaux

theatre. The "Theatre Knowledge" group includes such names as :

dont dispose actuellement le théâtre français.

L'équipe de « Connaissance du Théâtre » réunit des noms tels que :

le Professeur Scherer, le Professeur Francastel, MM. Paul Blanchart, André Weinstein, Paul Arnold, Georges Lerminier, Paul-Louis Mignon, etc.

*La Société Européenne de Culture* (Section française)

The European Cultural Society, with headquarters in Venice, is composed of the one thousand most important names in the world of culture today. It is holding a permanent investigation into current conditions of dramatic creation.

The Bureau of the French Section consists of :

Dans le cadre du Théâtre des Nations, la Société Européenne de Culture, dont le siège central est à Venise et qui groupe les 1.000 noms les plus importants du monde culturel contemporain, poursuit une enquête permanente sur les conditions actuelles de la création dramatique.

Le Bureau de la Section française groupe :

Jean Amrouche, Claude Aveline, Jean Lescure et Jean-Jacques Mayoux.

# THE TALKS HELD BY THE FRENCH CENTRE

# LES ENTRETIENS DU CENTRE FRANÇAIS

THE talks held by the French Centre made use of the « interview » technique popularised by the Press and radio. It was not a question of asking some eminent person to make a speech on a given subject but rather of taking advantage of his presence at the Theatre of the Nations to question him in an informal manner about his work —the public being invited to promote this general conversation by asking questions.

This being the Theatre of the Nations' first season, it was natural to begin with generalities about the principle of such a theatre and its expectations. Together with Mr. Milan Bogdanovic, Director of the Belgrade National Theatre and President of the I.T.I., which had expressed the hope at the Congress in Yugoslavia that a Theatre of the Nations could be established in Paris, Mr. A.M. Julien described at some length the great possibilities offered by such an institution.

Dramatists and the many different pro-

LES entretiens organisés par le Centre Français de l'Institut International du Théâtre ont adapté à la conférence publique la formule d'interview ou de tribune que la presse écrite et parlée a popularisée. Il ne s'agissait pas de demander à telle ou telle personnalité de faire un exposé sur un sujet donné, mais de profiter de sa présence au Théâtre des Nations pour l'interroger familièrement sur son travail — chacun des auditeurs étant invité à développer par ses questions cette conversation collective.

Pour la première saison du Théâtre des Nations, il était logique de commencer par des généralités sur le principe même d'un tel théâtre, sur ses perspectives. En compagnie de Milan Bogdanovic, directeur du Théâtre National de Belgrade et président de l'I.I.T. qui, en Yougoslavie justement, avait émis

Vittorio Gassman répond aux questions qui lui sont posées par les participants à la conférence-débat ayant pour thème l'interprétation de la tragédie classique italienne.

*Vittorio Gassman replies to questions put to him by participants in the conference on the production of Italian classical tragedy.*

Au cours de la soirée solennelle consacrée au souvenir de Bertolt Brecht, A.-M. Julien, Directeur Général du Théâtre des Nations, présente au public les personnalités théâtrales qui ont tenu à s'associer à cet hommage.

*During the evening formally devoted to the memory of Bertolt Brecht, A.-M. Julien, Director General of the Theatre of the Nations, presented to the public the stage personalities who had come to join in this tribute.*

Après la dernière représentation d'ORESTE, A.-M. Julien et Vittorio Gassman se retrouvent dans un restaurant parisien avec Jean-Pierre Aumont et de nombreuses personnalités du théâtre.

*After the last performance of* ORESTES, *A.-M. Julien and Vittorio Gassman met again in a Paris restaurant, with Jean-Pierre Aumont and many other stage personalities present.*

Sur le plateau du Théâtre Sarah-Bernhardt, M. Roger Seydoux, Directeur des Relations Culturelles, remet la Légion d'Honneur à Vivien Leigh.

*On the stage of the Sarah Bernhardt Theatre, Mr Roger Seydoux, Director of Cultural Relations, presenting Vivien Leigh with the Legion of Honour.*

A la gare de l'Est, déb
quent les jeunes interprè
du PETIT RENARD INT
LIGENT.

*The youthful cast of* T
CUNNING LITTLE VIX
*arriving at the Gare*
*l'Est.*

A l'issue de la première représenation du LONG VOYAGE VERS LA NUIT, Gérard Philipe et Maurice Chevalier sont venus féliciter dans leur loge Florence Eldridge et Fredric March.

*At the end of the first performance of* LONG DAY'S JOURNEY INTO NIGHT, *Gérard Philipe and Maurice Chevalier went to congratulate Florence Eldridge and Fredric March in their box.*

Aux côtés de Ch. Hebert, Piscator parle de l'importance de REQUIEM POUR UNE NONNE dans le théâtre d'aujourd'hui et du problème de sa mise en scène.

*With Ch. Hebert beside him, Piscator speaking of the importance of* REQUIEM FOR A NUN *in the theatre of to-day and the problem of its production.*

blems which producers and actors encounter in their works, according to the different sensibilities of the world's audiences, were the most usual subjects of discussion and particular care was always taken to keep as closely as possible to theatre practice.

Pierre Abraham, who adapted *The Life of Galileo*, gave a moving reading of the French version of the play to enable the public the better to appreciate the performances of the Berliner Ensemble; then Hélène Weigel and her fellow-actors spoke about the relation between Brecht the dramatist and Brecht the producer during rehearsals and performances.

Jean-Louis Barrault showed what a feeling for production Claudel had while Laurence Olivier, Vivien Leigh and Peter Brook gave some indications of the problems attached to playing Shakespeare. Vittorio Gassman showed the need for a pre-Romantic interpretation of Alfieri and Hans Schalla disclosed the modernism of Wedekind.

For the Noh drama there was a display and explanation of masks, accessories and musical instruments.

Finally, three performances were a pretext for a discussion between artistes appearing at the Theatre of the Nations and French celebrities : « Operatic Production » with Walter Felsenstein, Bronislaw Horowicz and André Boll, « The Production of Ballet » with the performers from the Wupperthal Ballet, Serge Lifar and Marcel Delannoy, and « The Introduction of Folklore into Ballet » with the directress of the Beriozka Dance Ensemble and Yves-Bonnat.

le vœu qu'un Théâtre des Nations fût institué à Paris, A.M. Julien a évoqué largement les riches possibilités qu'offre une semblable institution.

Les dramaturges, les problèmes de tous ordres que leurs œuvres posent aux metteurs en scène et aux interprètes, selon les habitudes de la sensibilité particulière des publics dans le monde, ont été le plus souvent l'objet des propos échangés, avec un souci toujours de s'attacher aussi précisément que possible à la pratique du théâtre.

Ainsi, Pierre Abraham, adaptateur de *La Vie de Galilée*, donna une vivante lecture du texte français de la pièce pour permettre aux spectateurs de mieux apprécier la représentation du Berliner Ensemble, puis Hélène Weigel et ses camarades parlèrent des rapports de Brecht-auteur et Brecht-metteur en scène au cours des répétitions et des représentations.

Jean-Louis Barrault montra quel sens de la mise en scène avait Claudel, Laurence Olivier, Vivien Leigh et Peter Brook donnèrent quelques indications sur les problèmes du jeu shakespearien. Vittorio Gassman fit admettre la nécessité d'une interprétation pré-romantique d'Alfieri, et Hans Schalla dégagea le modernisme de Wedekind.

Pour les Nô, ce fut surtout une présentation des masques, accessoires et instruments de musique.

Enfin, trois spectacles furent prétexte à débats entre des artistes en représentation au Théâtre des Nations et des personnalités françaises : « la mise en scène lyrique » avec Walter Felsenstein, Bronislaw Horowicz et André Boll, « la mise en scène du ballet », avec les animateurs des Ballets de Wuppertal, Serge Lifar et Marcel Delannoy, et « l'utilisation du folklore dans le ballet » avec la directrice des Ballets Berezka et Yves-Bonnat.

PAUL-LOUIS MIGNON

DURING the entire season of the Theatre of the Nations, the Radio Section ensures three hours of broadcasting each week.

In 1957, there were thirty weekly broadcasts and a total of 472 broadcasts devoted to the Theatre of the Nations.

The Radio Section of the Theatre of the Nations is directed by Paul-Louis Mignon.

Apart from this, " Matinées " were organized in collaboration with the French Radio. These " Matinées " do not aim to be actual performances. But to present theatre in this manner in its literary aspect is also part of the vocation of the Theatre of the Nations. Our age is becoming aware of the importance of culture and of the leading rôle played, in the building up of a civilization, by anything which establishes communication between men and hence — the theatre.

For this reason the Theatre of the Nations has organized these " Matinées " where, in the form of readings, two plays—one French, the other foreign—are presented in their literary form that is to say, they are not acted but their readers endeavour to give emphasis to the text. Leading actors willingly collaborate in these " Matinées ".

This season, A.M. Julien opened the series by reading *Life is a Dream* by Calderon and, more recently, *The Persians* by Aeschylus. Jean-Louis Barrault read Jules Laforgue's *Hamlet* while Simone Valère and Jean Desailly interpreted *Il Faut qu'une Porte soit ouverte ou fermée* (A Door Must Be Open or Shut). The Theatre of the Nations took advantage of the presence in Paris of the Rumanian producer, Siegfried, to ask him to present a play by Sebastien *L'Étoile sans Nom* (The Star Without a Name). Mira Traïlovic, who directs Studio Theatre 212, Belgrade, also produced Miroslav Krleja's *Agony*.

The " R.T.F. " rebroadcasts these " Matinées " over the national network on the third Sunday of every month. At each of them, Paul-Louis Mignon holds a round-table discussion of the latest international theatre news.

PENDANT toute la saison du Théâtre des Nations, trois heures d'émission sont diffusées, chaque semaine, par les soins de la Section Radio. Ainsi, pour 1957, il y eut 30 émissions hebdomadaires et un total de 472 émissions consacrées au Théâtre des Nations.

Paul-Louis Mignon assure la direction de la section radio du Théâtre des Nations.

Par ailleurs, des " Matinées " sont organisées avec la collaboration de la Radio Française. Ces " Matinées " n'ambitionnent pas de présenter de véritables spectacles. Mais il est de la vocation du Théâtre des Nations de procéder à ces présentations littéraires du théâtre. Notre temps prend conscience de l'importance de la culture et du rôle éminent que joue, dans la construction de la civilisation, tout ce qui établit une communication entre les hommes. Par conséquent le théâtre.

C'est pourquoi le Théâtre des Nations a organisé ces " Matinées " où, sous la forme de lectures à l'italienne, deux pièces : une française, l'autre étrangère, sont présentées sous leur forme littéraire, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas jouées, mais que leurs interprètes s'efforcent d'en souligner le texte. Les meilleurs comédiens prêtent volontiers leur concours à ces " Matinées ".

Cette saison, A.-M. Julien en a ouvert le cycle en lisant *La Vie est un Songe* de Calderon, puis récemment *Les Perses* d'Eschyle. Jean-Louis Barrault a lu l'*Hamlet* de Jules Laforgue, tandis que Simone Valère et Jean Desailly interprétaient *Il Faut qu'une Porte soit ouverte ou fermée*. Le Théâtre des Nations, profitant du passage à Paris du metteur en scène roumain Siegfried, lui a confié la présentation d'une pièce de Sebastien, *L'Étoile sans Nom*. Mira Traïlovic, directrice du Théâtre Atelier 212, de Belgrade, a mis également en scène *Agonie* de Miroslav Krleja.

La R.T.F. retransmet ces " Matinées " sur la Chaîne Nationale, les troisièmes dimanches de chaque mois. A chacune des ces " Matinées ", Paul-Louis Mignon présente en public une table ronde sur les dernières informations du théâtre dans le monde.

# HOW THE THEATRE OF THE NATIONS WORKS

# FONCTIONNEMENT DU THÉATRE DES NATIONS

*What is the Theatre of the Nations?*

The Theatre of the Nations is a non-commercial institution subsidised by the French State, the Municipal Council of Paris and the General Council of the Seine.

*Who directs it?*

A Director General assisted by an Artistic Director, an Administrator General and a Literary Director. The Director General submits the programmes to the Central Committee and ensures that they are carried into effect.

*What is the Central Committee?*

The Central Committee of the Theatre of the Nations is composed of representatives of the Ministries involved (Fine Arts, Foreign Affairs, Finance), of the Municipal Council, of the General Council and the Préfecture of the Seine. Several foreign representatives of the International Theatre Institute (I.T.I.) are also members of the Committee. The Central Committee has full financial and artistic control over the Theatre of the Nations.

*How are the Companies invited?*

In general, invitations are sent through diplomatic channels. The choice of the companies is left to the Director General, after consultation with the various organizations involved, it being fully understood that the different National Centres of the I.T.I. and theatrical Directors may submit programmes.

*Conditions of Participation?*

Thanks to the French subsidies, the Theatre of the Nations offers free of charge to companies taking part :

— the theatre in working order, including the necessary technical personnel.
— all organisation and publicity expenses.

The companies, on the other hand, must assume responsibility for :

— their travelling expenses, and subsistence.
— their artistes' and technicians' fees.

The net receipts, minus taxes, are handed over to the companies taking part.

*Duration of Season?*

The season of performances by foreign companies at the Theatre of the Nations extends over a period of 4 to 6 months each year, this period finishing generally towards the end of the month of July.

*Qu'est-ce que le Théâtre des Nations?*

Le Théâtre des Nations est une institution non commerciale subventionnée par l'État français, le Conseil Municipal de Paris et le Conseil Général de la Seine.

*Qui le dirige?*

Un Directeur Général, assisté d'un Directeur Artistique, d'un Administrateur Général et d'un Directeur Littéraire. Le Directeur Général propose les programmes au Commissariat et en assure l'exécution.

*Qu'est-ce que le Commissariat?*

Le Commissariat du Théâtre des Nations est composé des représentants des Ministères intéressés (Beaux-Arts, Affaires Étrangères, Finances), du Conseil Municipal, du Conseil Général et de la Préfecture de la Seine. En outre, siègent au Commissariat plusieurs représentants étrangers de l'Institut International du Théâtre (I.I.T.). Le Commissariat assure le contrôle financier et artistique du Théâtre des Nations.

*Comment sont invitées les troupes?*

En principe, les invitations sont faites par la voie diplomatique. Le choix des troupes est laissé au Directeur Général, après consultation des organismes intéressés, étant bien entendu que les Centres Nationaux de l'I.I.T. et les Directeurs de théâtre peuvent proposer des programmes.

*Conditions de Participation?*

Grâce aux subventions françaises, le Théâtre des Nations offre gratuitement aux troupes participantes :

— le théâtre en ordre de marche, y compris le personnel technique nécessaire;
— tous les frais d'organisation, de propagande et de publicité.

En contrepartie, les participants prennent à leur charge :

— leurs frais de voyage et de séjour;
— les cachets de leurs artistes et techniciens.

La totalité des recettes détaxées est abandonnée aux troupes participantes.

*Durée?*

La saison des représentations des troupes étrangères au Théâtre des Nations s'étale sur une période de 4 à 6 mois par an, période se terminant vers la fin du mois de juillet.

## SECONDE SAISON DU THÉATRE DES NATIONS

POUR sa seconde saison, le Théâtre des Nations verra la participation de 17 pays, à savoir : Allemagne de l'Est, Allemagne de l'Ouest, Argentine, Canada, Chine, Corée du Nord, Espagne, Finlande, Grande-Bretagne, Grèce, Japon, Pologne, Roumanie, Suède, Suisse, U.R.S.S., U.S.A.

*

AFIN de renseigner régulièrement les amateurs de théâtre sur tout ce qui concerne ses activités, le Théâtre des Nations édite " Rendez-vous des Théâtres du Monde ", journal mensuel d'information théâtrale. (Abonnements : France, 600 Fr ; étranger, 700 Fr. Compte chèque postal PARIS, 16 351 56. On peut s'abonner dans les bureaux de poste des pays signataires de " l'Arrangement concernant les journaux ".)

## THEATRE OF THE NATIONS, SECOND SEASON

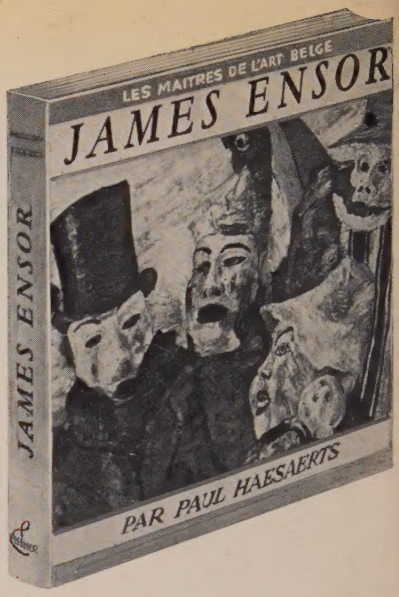
SEVENTEEN countries will participate in the second season of the Theatre of the Nations. These are : Argentina, Canada, China, East Germany, Finland, Great Britain, Greece, Japan, North Korea, Poland, Rumania, Spain, Sweden, Switzerland, U.S.A., U.S.S.R., West Germany.

*

TO supply theatre-lovers with regular information concerning all its activities, the Theatre of the Nations is to publish a monthly magazine of theatre news called " Rendez-vous des Théâtres du Monde ". (Yearly subscriptions : France, 600 Fr ; other countries, 700 Fr. Payments should be made to " Compte chèque postal PARIS 16 351 56. " Subscriptions may be paid through a post office in any country which is a signatory of the " Agreement concerning subscriptions to newspapers and periodicals. ")

# JAMES ENSOR

## PAR PAUL HAESAERTS




LES CRITIQUES ET HISTORIENS D'ART de toutes les sphères intellectuelles, anglo-saxonnes, latines ou germaniques, considèrent de plus en plus qu'Ensor est un des principaux créateurs de l'art moderne. L'homme, par ses bizarreries, ses contradictions et ses audaces, intrigue et apparaît comme un personnage-type habité par l'inquiétude contemporaine, un frère de Lautréamont, de Van Gogh, de Jarry, de Kafka. A cet artiste génial et exceptionnel de nombreuses études ont été consacrées, mais un ouvrage qui étudiait le « cas » Ensor, complexe s'il en fut, dans toute son étendue et sous tous ses aspects, manquait dans les rayons de nos bibliothèques. Cette lacune est comblée grâce à la parution du livre de Paul Haesaerts, étude alerte et cependant complète, présentant le peintre du point de vue psychologique, analysant ses conceptions esthétiques et retraçant son évolution. L'art d'Ensor s'y trouve situé dans le milieu qui le vit naître et le rejeta, dans son pays, dans son époque, dans l'ensemble de l'histoire de l'art, parmi les remous et tiraillements de la récente vie intellectuelle de l'Europe. Une documentation photographique, nourrie et en grande partie inédite, retrace la vie de l'artiste, présente sa famille et ses amis, ses habitations, ses ateliers. Des parties de l'ouvrage sont consacrées à son œuvre dessinée et gravée tandis que de très nombreuses reproductions en couleur, particulièrement soignées, permettent de se faire une idée exacte de l'apport artistique d'Ensor, apport déroutant et attachant par son originalité et son extrême diversité.

*Un livre format 21 x 21 cm de 180 pages dont 40 pages d'illustrations documentaires avec de nombreuses photos entièrement inédites concernant la vie du peintre. 55 illustrations en couleur. Reliure pleine toile sous jaquette en couleur.*
*Prix : 4.200 fr. f.; 495 fr. b.*

**UNE EDITION ELSEVIER**